

## افتتاحية العدد

< إبراهيم الحميد

إذا كانت الكتابة الإبداعية هي القوة الخلاقة التي تظهر قدرة العقل البشري على إفراز مختلف الأشكال المعرفية، فإن النقد يأتي ليستكمل الصورة الإبداعية التي لا يمكن تفكيكها، إلا عبر آليات النقد المتوفرة للناقد حيثما كان.. ومن هنا، تأتي أهمية الاتكاء إلى النقد، كوسيلة للمعرفة تتجاوز وظيفتها التقليدية؛ لتكون مهمة إبداعية، لا تقل جمالا عن النص الإبداعي نفسه. ولهذا جاء ملف الجوبة النقدي مناقشا النقد بين القديم والحديث، راصدا لحركة النقد من سوق عكاظ والمريد وحتى مناهج النقد الغربية الحديثة، ومجيبا على أسئلة موقع النقد العربي، قبل اكتشاف مناهج النقد الغربية، وكاشفا عن أسبقية النقد العربي وريادته، اعتبارا من شيخ النقاد عبدالقاهر الجرجاني ونظرياته النقدية، راصدا مرحلة النكوص التي واجهت النقد العربي تزامنا مع الحالة العامة للأمة العربية والإسلامية، وحتى بدايات التأثير الغربي في الحركة النقدية..

ويناقش الملف الخدمات المتبادلة بين المنجز السردى والنقد الأدبي، وتطور السرد العربي، وفي المقابل مدى تطور المناهج النقدية في تعاطيها مع المنتج السردى، كاشفا النقد بين سلطة النص وسلطة القارئ، إذ يبدأ فعل النقد لدى القارئ مكررا، حيث أن لدى النص القابلية للإدانة والمساءلة..

ونأتي إلى المناهج النقدية الحديثة وقراءة في المضمون والتطبيق بين

المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والمنهج النفسي والمنهج البنيوي، وبين أحادية المنهج وتعددده في المنهج التكاملي، وصولاً إلى المناهج النقدية إلى أين؟ حيث يناقش الملف المنهج الأسطوري الذي قدّم نفسه أداة لتملك مفاتيح النص الأدبي، والأطروحات التي يتكئ عليها، وصيغ مرجعيته.. ومنها الأدب العربي القديم حسبما يرى بعض النقاد العرب.. حيث يتطلب القراءة الدقيقة للنص، معنياً بالناحية الإنسانية حتى يأتي دور الفرق بين ناقد ومبدع يمتلك أدواته الخلاقة ويبني قراءاته خطوة خطوة..

ومن النقد الأدبي إلى نقد الخطاب ومحاولة تصحيح المفاهيم التي تجعل النقد الأدبي حكراً على النصوص الأدبية، حسبما تمت ورائته من المرحلة الاستعمارية التي سعت إلى عدم شمول حركة النقد وحصرها بالنص الأدبي، والفصام الذي يعيشه الناقد في عالمنا العربي بين النقد والعلوم الاجتماعية، نتيجة العزلة عن سجلات الحياة العامة، ومشكلة غياب الحرية وتأثيرها على حركة النقد.. وحتى مناقشة تعدد أشكال النقد الأدبي، وتعدد الأسئلة، إلى التعريف بالترسيمات التحليلية في النقد التطبيقي، وبدايات ظهورها مع بروز الأثر اللساني في الدراسات الأدبية.

هكذا يأتي ملف الجوبة، معبراً عن رؤية تكاملية تجاه المناهج النقدية ونماذجها، حيث تأتي في إطار منهجي لرؤية نقدية شاملة تجاوب معها ثلة من النقاد والباحثين الذين يمتلكون رؤى متعددة تغطي جوانب عديدة من موضوع الملف..

رؤى تتمايز وتتقارب مع أشكال النقد المختلفة، وتطبيقات تتكئ على نماذج من الحالة الإبداعية الموجودة، والتي نأمل أن تكون في مجملها مساهمة في الجهد المعرفي الذي يقود إلى حالة دائبة من التفاعل والتلاقي، مع مختلف أشكال الإبداع في الوطن العربي..

# النقد الأدبي

## رؤى وتطلعات

< إعداد وتقديم: محمود عبد الله الرمحي

النقد لغة، هو بيان أوجه الحسن وأوجه العيب في شيء ما، بعد فحصه ودراسته؛ أما في الأدب، فيعني دراسة النصوص الأدبية، والكشف عما فيها من جوانب الجمال كي نحذو حذوها، وما قد يوجد من عيوب لتجنب الوقوع فيها.

والنقد الأدبي يقوم على دراسة الأدب وتفسيره ومناقشته. وتقييمه. وهو محاولة منضبطة يشترك فيها ذوق الناقد وفكره، للكشف عن مواطن الجمال أو القبح في الأعمال الأدبية.

والأدب سابقة للنقد في الظهور، ولولا وجوده.. لما كان هناك نقد أدبي؛ لأن قواعده مستقاة ومستنتجة من دراسة الأدب. إن الناقد ينظر في النصوص الأدبية شعرية كانت أم نثرية، ثم يأخذ بالكشف عن مواطن الجمال والقبح فيها، معللاً ما يقوله، ومحاولاً أن يثير في نفوسنا شعوراً بأن ما يقوله صحيح وأقصى ما يطمح إليه النقد الأدبي، لأنه لن يستطيع أبداً أن يقدم لنا برهاناً علمياً يقيناً. ولذا لا يوجد نقد أدبي صائب وآخر خاطئ، وإنما هناك نقد أدبي أكثر قدرة

على تأويل العمل الفني وتفسيره من غيره. واختلاف مناهج النقد معناه اختلاف في وجهات النظر. والذوق هو المرجع الأول في الحكم على الأدب والفنون؛ لأنه أقرب الموازين والمقاييس إلى طبيعتها. ولكن الذوق الجدير بالاعتبار هو الذوق المصقول لذوق الناقد الذي يستطيع أن يكبح جماح هواه الخاص، الذي قد يجافي في الصواب، الخبير بالأدب الذي راضه ومارسه، وتخصص في فهمه، ودرس أساليب الأدباء، ومنح القدرة على فهم أسرارهم والنفوذ إلى دخائلهم وإدراك مشاعرهم وسبر عواطفهم، بفهمه العميق، وحسه المرهف، وكثرة تجاربه الأدبية. وعليه، لا بد أن يتمتع الناقد بمزايا منها:

١- أن يكون على قدرٍ وافٍ من المعرفة والثقافة.

٢- أن يكون لديه البصر الثاقب الذي يكون خير معين له على إصدار الحكم الصائب.

فالأدب ونقده ذوق وفن قبل أن يكون معرفةً وعلمًا، وإن كانت المعرفة تعين صاحب الحس المرهف والذوق السليم والطبع الموهوب..

وقد تعرضت مفاهيم النقد الأدبي إلى

تغيرات خلال القرن العشرين فيما يخص وظائف النقد وأساليبه وأهدافه. فبعد أن كان النقد في المفهوم الكلاسيكي ينظر إلى الأثر الأدبي بحد ذاته، أي بوصفه موضوعا مكتفيا بذاته، ومتخذًا مكانه الخاص، برز المفهوم الحديث للنقد، وفيه لم يعد الأثر الأدبي موضوعا طبيعيا يتميز عن الموضوعات الأخرى بالسمات الجمالية فحسب، بل صار يعد نشاطا فكريا عبّر بواسطته شخص معين عن نفسه. أي أن هدف النقد تحول عن الموضوع نفسه إلى كل ما يحيط الموضوع، مع التركيز على تفاصيل تتمثل في ظروف العمل الأدبي، منها السيرة الذاتية للمؤلف والحس المتضمن في ذلك العمل الأدبي.

ونستطيع أن نقسم حركة النقد الأدبي عند العرب إلى فترتين: الأولى وتمتد من العصر الجاهلي إلى بداية عصر النهضة في القرن التاسع عشر، أما الثانية فهي فترة النقد الحديث، الذي يمتد إلى يومنا هذا.. ولهذا التقسيم سبب واضح؛ ففي المرحلة الأولى لم يكن التدوين قد انتشر، وكان الاعتماد على الرواية الشفوية، أما المرحلة الثانية فقد عرفت التدوين الذي أسهم في تطوير كثير من العلوم والفنون.

## النقد الأدبي بين القديم والحديث

< د. محمود عبدالحافظ خلف الله - جامعة الجوف

على الرغم من تغلغل النقد في جميع مسارات التفكير الإنساني، وارتباطه بصيرورة الانتساب إلى الجنس البشري، وامتداده امتداد عمر البشرية، إلا أن ارتباطه بدراسة الأدب، وحده من قبل كثير من المهتمين بهذا الشأن بأنه «دراسة للأدب» قد جعله منعوتاً تلازمياً لهذا المصطلح؛ ولأن الأخير هو البوتقة التي يُمور فيها الفكر الإنساني بمكوناته الفلسفية والثقافية والنفسية والاجتماعية، أضحت النقد الأدبي في صدارة العلوم الإنسانية تطوراً، وأمضاه حركاً، وأبعدها عن الثبات والجمود.

وفي هذا الإطار، يُموج الفكر النقدي بزخم كبير من الاتجاهات النقدية المتنوعة التي يبدو في الكثير منها تعارض أيديولوجي واديكالي. والمتأمل ملياً في هذا الشأن يدرك أن ذلك هو المنطق الأوحده لتفهم حقيقة النقد الأدبي؛ فلا يوجد منطق في دراسة النقد أكثر من منطقيته في التقادم والتسارع والتناقض حتمي الثبات. فمع تعقد الحياة الإنسانية.. يزداد النقد الأدبي عمقاً وتعقيداً وتناقضاً، وذلك ما انبرى سافراً في عصر الحداثة وما بعدها، مقارنة بأطواره في الحقب الزمنية السابقة.

من الشاعر، أضحت يؤدي وظيفته بحفظ متنوع ومتفاوتة، من حيث الاعتماد على منهجية واضحة، وعيارية جلية متفق عليها عرفاً لتقييم جمال الأدب. وقد ظل يسير على خطى ثابتة قبل اثتناسه بأساليب النقد الغربي، وتبني مناهجه من قبل بعض النقاد، حيث أتاح هذا الاحتكاك توفير قدر من التجرد عن الميول والأهواء الشخصية للنقاد العربي، إلا أنه دفعه دون أن يشعر إلى كثير من التعقيد وإقصاء بعض سمات وظيفته الأولى التي كانت تذلل كثيراً من الآثار الأدبية أمام القراء، وتوجه الكتّاب إلى عيارية الإنشاء الصحيح في الفكرة واللفظ.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا؛ إلى أي مدى أدى النقد العربي دوره قبل اكتشاف النقد الغربي والتفاعل معه؟

كما أن ارتباط النقد المتماهي مع ذاتية الناقد قد رسخ فيه هذا العمق من التغير، وأدرك فيه بعد التقادم والتسارع؛ فكثيراً ما تختلف أحكام النقاد تبعاً للمسائل التي تشغل بالهم من أمة إلى أمة، بل بين أبناء الأمة الواحدة والجيل الواحد. وقد فرضت سمة التطور الواسع للحركة النقدية على النقد العربي التحاور، ليس فقط مع الظروف الراهنة.. بل مع التراث التاريخي للأمة نفسها، مع الوعي الكامل بعوامل التحول ومرجعياته، لأجل الدفاع عن الأصول الجمالية المتوارثة في ظل التحديات المعاصرة، والتأكيد على الهوية من خلال عملية التأصيل المطردة مع عملية التقادم المستمرة.

والنقد العربي منذ نشأته تحت القباب الحمراء بعكاظ والمريد، حيث تميزت فيه شخصية الناقد





أما نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، فقد كانت تجاوزاً كبيراً في عمق الإدراك العقلي والفكري؛ إذ فضت على كثير من المفاهيم الخطأ التي سادت النقد الأدبي سلفاً، فقد وطأت لأسس راسخة وعميقة لنقد الشعر بوجه عام، وبيان إعجاز القرآن الكريم على وجه الخصوص، فقد أكدت نظرية النظم على الوحدة بين اللغة والشعر، وبالتالي، القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى؛ فليس الغرض من نظم الكلام هو توالي الألفاظ ونطقها، بل تتناسق دلالاته وتلاقي معانيه على الوجه الذي يقتضيه العقل، وتستعبد به القرائح.

وعلى الجانب الآخر، ظهر الاهتمام بالتحليل الشكلي والهيكلية النقدي في الدراسات الأدبية في أوروبا، في نهايات القرن التاسع عشر الميلادي، على يد «رولاند باوت» ومن لحق به من البنيويين، وقد أقر كثير ممن يمثلون المهنة الأكاديمية في الغرب بأن نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني هي الأرض الخصبة التي نبتت فيها البنيوية الغربية في ذلك الوقت.

وبذا تجاوزنا مرحلة نوم العصور التي انبسطت فيها الأمة العربية منذ القرن الثامن الهجري، لم يكن هناك تأثير ملحوظ للنقد العربي بنظيره الغربي إلا بعد ظهور ما نُعت بعصر النهضة بعد الحرب العالمية الأولى، حيث تقدمت العلوم الإنسانية بشكل عام تقدماً ملحوظاً في ذلك الوقت، وتملكت فيه حرية التعبير بمستوى يبلغ نشأت فيه الروح النقدية العصرية لدى كثير من المثقفين العرب، ووثب النقد وثبة عقلية وفلسفية جاوزته مرحلة الانطباع والتأثر، حيث شهدت أوروبا إبان ذلك الوقت انقلابات

من النقد العربي بمراحل مميزة تنسم كل واحدة منها بإيجاد مقاييس لتقييم الكلام الجميل شعراً أو نثراً، ومن المعروف أنه منذ نشأة نظرية «عمود الشعر» في القرن الرابع الهجري، والنقد مقتصر على الشعر؛ إذ كان مقياسه التأثير في الذوق والسليقة والأخلاق المثالية، وقد ظل ذلك سائراً إلى أن جاء شيخ البلاغة عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم في القرن الخامس الهجري، التي عدت فتحاً مبيتاً على علوم البلاغة والنقد والكلام.

ويعد أهم إنجازات النقد العربي في هذه الحقبة هو «عمود الشعر» ونظرية النظم، إذ ظل النقد برمته طوال القرن الرابع الهجري يفاضل على مقاييس واحد هو «عمود الشعر» الذي اختصره القاضي الجرجاني في قوله: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن لشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقاوب، ولمن كثرت سوافر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تبعاً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة؛ إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض».

وتجدر الإشارة هنا إلى أنه رغم القصور البين لعمود الشعر في التمييز بين نقد الشعر ونقد النثر، وأيضاً قصوره من ناحية التعمق في قضايا الأسلوب؛ إلا أنه قد أبلى دوراً مهماً في دفع الأدباء إلى الصحة والوضوح، وترويض الكتابة لتعاسب علماً كبيراً من جمهور القراء؛ وذلك ما حدا بكثير من المتخصصين بعد نظرية «عمود الشعر» في النقد في العصر التوسيط، بمثابة الكيان النقدي الصلب الذي تصدى نظرية أرسطو في الشعر، ورفض التأثير بها.

أيدلوجية تمخضت عن واقع فكري، وسياسي،

واجتماعي مغاير، أدكى صراعاً في العلوم الإنسانية حول النص الأدبي الذي تأثر بكل العلوم الإنسانية مجتمعة، وبكل منها على حدة أيضاً.

وقد صعد نجم كثير من المفكرين والأدباء والنقاد العرب في ذلك الوقت أمثال العقاد، وطه حسين، وسليمان البستاني... وغيرهم، الذين تنوعت بهم المناهج النقدية واتجاهاتها لاحقاً، وظهرت في شبه توقيت متزامن النزعات الكلاسيكية والرومانسية، ثم الواقعية، واحتدم الصراع في أكثر من اتجاه، بين العامة والفصحى، والمثالية والواقعية، والأدب للعامية أم للخاصة... إلخ.

إن أهم ما ينعت به التطور في هذه المرحلة هو عدُّ النقد عملاً فلسفياً خالصاً، حيث حول الناقد إلى فيلسوف يبحث في اللغة والفن والشعر والخيال، وشتى مفاصل العلوم الإنسانية. وقد تأثر الإنتاج الأدبي في ذلك الوقت بمبادئ النقد الغربي، وكان منهج طه حسين التاريخي الذي أثار فيه مشكلة السياسة ودورها في قضية النحل في تاريخ الشعر الجاهلي أقرب تمثيل لهذا التأثير، حيث مزج بين التمهيص والتحقيق العلمي والمقابلات وتوظيف الشك وغيره من الأدوات التي سادت النقد الغربي في ذلك الوقت.

ومن مظاهر تأثر النقد العربي بنظيره الغربي «المنهج النفسي» حيث اهتم نقاد مدرسة الديوان بالجانب النفسي في النقد، وأيضاً جماعة أبولو ورابطة شعراء المهجر، وأياً كان تأثر أبناء هذا الجيل واتجاهاتهم التاريخية أو الفلسفية أو الاجتماعية أو النفسية، فإن المنطق العقلي يؤكد على أن كل هذه الاتجاهات والعلوم كانت صالحة -وما تزال- لدراسة الأدب؛ لأنه يعد انعكاساً تحصيلياً للحياة التي تتكامل

فيها كل هذه العلوم.

بدأ النقد العربي مرحلة جديدة مع ظهور الحداثة وما بعدها، إذ تأثرت هذه المرحلة بتطور النقد التأويلي في العالم، وبخاصة في البنيوية والأسلوبية. أما النقد السوسيولوجي، فقد تبلورت فيه النظريات الاجتماعية في العالم العربي، وظهر على أيدي مفكري الإصلاح في عصر النهضة مثل سلامة موسى الذي بلور نظريته الأدبية في كتابه (الأدب للشعب)، ومحمد مندور صاحب النزعة الاجتماعية الاشتراكية الذي أضاف للنقد الأدبي بعداً أيدلوجياً واضحاً.

إن جل ما اتسم به النقد في عصر الحداثة، وأيضاً المرحلة التي تلتها هو نقد الذات، ثم نقد التراث بإيدلوجياته وفلسفاته، واعتماد العقلانية البناءة - من وجهة نظرهم - معياراً في النقد الذي تم اختزاله في صورة انتقاد مطلق ومستمر. ولم تقدم هذه العقلانية في معظمها نقداً مبدعاً يضيف معرفة جديدة؛ وبذا يكون النقد الأدبي قد دخل مرحلة جديدة تبحث في الإشكاليات المركبة.. المرتبطة بالإصلاح في العالم العربي، وفي فصل الاشتباك المحتدم بين مفهوم الحداثة وعلاقتها بالعقلانية والحرية والعدالة الاجتماعية.

وأخيراً، فإن الفكر النقدي سيظل في حراك دائم ديمومة الحياة الإنسانية، يتجاوز في عمقه الرصد الأحادي لأي من مظاهر الفكر الإنساني منفرداً، فهو محصلة النتائج التقييمية للفكر الإنساني المتكامل على مر العصور، وبدا ذلك واضحاً في تجلياته في الفلسفة الإغريقية، مروراً بالحركات التنويرية في العصر الإسلامي الوسيط، وصولاً إلى الملامح الرئيسة لعصر التنوير الأوروبي التي قادت إلى عصر الحداثة وما بعدها...

## المنجز السردى والنقد الأدبي:

### خدمات متبادلة

< إبراهيم الحجري- ناقد وروائي من المغرب

#### تمهيد:

تطور السرد العربي بشكل محدد خلال النصف الثاني من القرن العشرين، واجتاز لذاته مسارات ومنعطفات أصلية ليكون في مستوى تحولات الأجيال الجديدة، التي لها أسئلتها الخاصة، في ضوء ما عرفته مرحلتها من حراك ثقافي وسياسي مؤثر.

ولم يكن هذا التطور ناجما عن اشتغال السرد داخل بنيته بوصفه إبداعا جوانيا يربط المنتج بالواقع بالفنائ، في علاقة ميكانيكية يعد خلالها الباث هو المهيمن، بل هو نتيجة تفاعلات وتداخلات أسهمت فيها عدة عوامل منها:

الباث: هو منتج الرسالة النصية ومصمم  
عوامل الحكاية، وله سلطة رمزية تتمثل في  
قدرته على التحكم في مجريات العالم  
السردى ورسم مساراته واختيار  
شخصه،



المتابعة النقدية التي تنصرف إلى خلق حوار مع

النصوص السردية والتعريف بقضاياها  
بشكل خفيف وعابر، وغالبا ما يكون  
ملائما الحيز الصحفي،  
- الاشتغال النقدي الأكاديمي  
الذي يتعمق في النظريات ويستخلص  
المفاهيم ويهيء عدة القراءة والتلقي وفق  
أدوات إجرائية أكثر دقة، ويراجع هذا الاهتمام بين  
المجال النظري الصرف والعمل داخل عينة من  
النصوص والتجارب السردية التي تقبل أن تكون  
حقلا لتبرير العدة النقدية النظرية؛ وهذا، يصبح  
النص حقلا تجريبية وأداة لإقرار العدة.

السياق: وهو المحيط الذي

يدور فيه فعل الإنتاج، وهو المؤطر للعمل  
الإبداعي، ومن دون هذا المكون يظل المعنى  
بلا روح؛ لأنه سيكون انبثاقا من عدم، المحيط  
هو الذي يزود الباث بمرجعيات الإنتاج ومادته  
وعلاماته الكبرى التي تعد قاسما مشتركا بين  
الباث والمتلقي، وقناة من خلالها تتم عملية  
التواصل.

يبدو أن هذه العناصر ما عادت تشتغل في  
استقلالية، بل تداخلت وتراكمت لتنتقل نشاطاتها  
من المناخ الأدبي للنص إلى العالم الجواني  
للمؤلف، إذ انتقل أثر هذا السجل الإيراني

المناخ النقدي: ويتعلق الأمر بالخطاب

الموازي للإنتاج السردى، أي الخطاب الواصف  
لنصوص، ونميز داخله بين نمطين:



ليتجسد نصيا في شكل السرد وأسلوبه وبلاغته ومظهراته المتعددة.

في السرد، كان همّ الكاتب ووظيفته أن يبدع ويكتب ويحكي فحسب، من أجل أن يتمتع ويهييء

طعم الإنتشاء لقارئ ضمني (شهوة القراءة أو لذة النص)<sup>(١)</sup>، لكن مع ظهور الحساسيات الجديدة وارتقاء المستوى الأكاديمي للكاتب وانفتاحه على المجالات الأدبية والنقدية الأخرى، وحرصه على متابعة الجديد، واجتهاده من أجل التثقف ذاتيا، بدأ حال النص يتبدل، ويات أشياء غريبة تتسلل إلى جسده، جاعلة منه عالما فسيفسائيا يتسع لاحتواء مواد مختلفة، تهب عليه من مجالات قد تكون بعيدة عن مجال السرد الذي هو غاية القصة أو الحكاية وقطب رحاها.

### الوعي بالكتابة، الوعي بالسرد:

وراکمت هذه الحساسيات (بالجمع، لأنه ليس هناك نموذج واحد، بل هناك نماذج متعددة تتناسل وتتوالد بشكل مطرد) تجارب جديدة على مستوى السرد، إذ طفحت النصوص السردية الجديدة (قصة ورواية وسيرة ذاتية...) بمجموعة من الظواهر المغايرة التي خلخلت أفق انتظار المتلقي صانعة بذلك فجوة كبرى بين الباث والمتلقي من جهة، والنص والقارئ من جهة ثانية؛ ومن هذه الظواهر السردية:

❑ خرق تراتبية أحداث النص السردى ونقله من نظام الترتيب إلى فوضى الأحداث والتداخلات، وهذا يشغل القارئ ويهاجم اطمئنانه وكسله لأنه يفرض عليه إعادة ترتيب الأحداث في إيقاعها الأصلي قبل أن يغيّرها وعي الكاتب وتطولها فوضى الخبرة بآليات التشكيل والتشيد والبناء.

بدأت تتراجع الكتابة التلقائية (الساذجة) تدريجيا مع انسحاب أغلب الكتاب والمبدعين إلى التشبع بالنظرية النقدية وما تقترحه من أدوات وممكنات على مستوى الكتابة السردية؛ وبخاصة مع ترجمة أعمال الشكلانيين الروس وفلاديمير بروب وميخائيل باختين، وبعدهم أعمال رولان بارت ورومان جاكسون وجيرار جينيت وغيرهم من رواد السرديات (Narratologie) إلى العربية، حيث عمد هؤلاء إلى استخلاص أدبيات وأشكال ومورفولوجيات ومعماريات أكبر عدد ممكن من النصوص، مبتكرين بذلك شعرية للنص السردى، ولأن أغلب كتاب السرد العربي كانوا ينتهجون الطريقة التقليدية الخطية في الحكى، فقد أغوتهم نتائج السرديات وطرائقها، وأغرتهم الآليات التي اقترحت في مجال السرد، فراحوا يجربونها بعد

□ الانغماس الكلي للسرد في تفاصيل الذات والعالم الجوانية للمؤلفين، ومن خلالها الرواة؛ لأن هؤلاء، ما هم سوى أقتعة متعددة ومفكر، فيها للكاتب الفعلي، ما فتح المجال لسرد الذاتي ليهيمن على السرد المتخيل والواقعي الذي ينأى عن عالم الذات، أو هو يحاول الإيهام بذلك على الأقل، ويظهر هذا جلياً في رواية زينب حفني «وسادة لحبك»<sup>١٦</sup>.

□ اعتماد رواة متعددين يتناوبون على الحكاية يد الراوي المفرد الذي يهيمن على العالم السردية، حيث يتنازل المؤلف لشخصياته ودوائه كي يتناوبوا على سرد حياتهم وأسرارهم ويتشظون جزءاً من أحداث النص السردية وحكاياته، فيدوب صوت الراوي الواحد بين أصوات الرواة الفرعيين والشخص الذين قد تختلف وجهات نظرهم للعالم المحكي إلى حد التضاد والاختلاف أحياناً، ونمثل لذلك برواية فخاخ الراححة ليوسف المحييد، حيث يتناوب الشخص على سرد حكاياتهم<sup>١٧</sup>.

□ توظيف ما يقترحه نظرية التناص أو التفاعل النصي<sup>١٨</sup> (Textualité) لجعل المحكي قضا، لتلاقي النصوص وتداخلها، وفرصة جديدة لتتفس النصوص التراثية القديمة هوا، حياة أخرى في صورة متجددة ومختلفة بحثاً عن هوية جديدة وأفق مفتوح لجامع



□ الانتقال من الحكاية بضمير الغائب إلى السرد بضمير المتكلم، إذ تيعثرت أوراق المتلقي النمطي الذي تعود أن يكون المؤلف أو بالأحرى الراوي يرانها على عالم السرد، صانعاً له من الخارج ومجرد مراقب، لقد فضح الكاتب لعبته أمام متلقيه وفضح تواطؤهما على كذبة الحكاية، الشيء الذي نضر وأريك طمأنينته، أصبح الراوي، بفعل هذا الإجراء، سارداً للأحداث ومشاركاً فيها في ان واحد، كما اعتمد، في هذا الباب، المونولوج الداخلي الذي يعد تكتيكاً سردياً يهدف إلى

تقديم المحتوى النفسي الجواني للشخصية والعمليات السيكولوجية لديها<sup>١٩</sup>.

□ التمرد على قسدية اللغة النصيحة اعتماداً على بوليفونية باختين، حيث تخللت لغة الحكاية كل اللغات حتى المنسية منها (الأمازيغية والكردية والعامية المتلاشية...) وأضحت الخاصية الجوهرية لها هي التعددية والحوارية<sup>٢٠</sup> من دون أن ننسى لغة العلامات والإشارات الصناعية.. كما أن بعض كتاب السرد لم يتورعوا عن توظيف لغة شعرية تفرق ماءً وصورة وبلاغة، بعد أن كان السرد التقليدي يعتمد إلى التقريرية ويرتكز إلى لغة واضحة متيسرة للجميع.

عن صوت الراوي بل هي صادرة عنه أيضاً، فهي ثمين كوائيس العمل، وتشرح المكانيات التي يشتغل في ضوئها الرواة الذين يمتحون أنفسهم قرصة للتفكير في ما يسردونه، وفي أساليب الصوغ وطرق بناء الحكاية.



النص<sup>(١٤)</sup>، ويبدو هذا واضحا في رواية «طوق الحمام» لرجاء عالم التي تفتتح على الرسالة، وأنواع الخطاب الأخرى، فضلا عن التاريخ المتعلق بجزيرة العرب ومكة المكرمة، والقرآن الكريم، حيث تبدو موزقولوجيا النص خليطا مركبا من النصوص الغنائية والبنيات الخطابية<sup>(١٥)</sup>.

وهذا العمل هو ما يصطلح عليه في الأدبيات النقدية بـ«الميتا-روائي»

أو «الميتا-حكي»، ويتعلق الأمر بخطاب يستتبت داخل الحكي وهو ليس من طبيعته، وإن كان يشرح طريقة اشتغاله، فعادة ما كان الخطاب النقدي يتخذ حيزا برانياً عن السرد، ويكون ناجما عن قراءة للنص بعد اجتازه من خارج الترهينات السردية أي من طرف شخص ثانٍ، أما مع الميتا-حكي (Méta-récit) فيلج الناقد النص ويتخذ مكانه أثيرا بداخله، لكن هذه المرة عبر صوت الراوي نفسه الذي يوقف السرد، ويطلق العنان لخوابره وتأملاته في ما رواه وفي المات حكيه للأحداث وتصويره للشخصيات والأمكنة مكسرا، بذلك، انسيابية الحكي، وقاضعا جزءا من أسرار مطيخه لقارئ يبان عملية الكتابة وداخلها.

يصبح النص الروائي بفضل هذا الحضور النقدي مرتعا لخطين في الكتابة أو يُنقل ملاتا لصوتين متوازيين لا علاقة بينهما؛ صوت الراوي الذي يسرد أحداثا ويرسم عوالم وحوارات وأمكنة وشخصا، وصوت الناقد الذي يتابع التحول السردى، ويتأمل عملية الحكي وهي شكل العوالم، ويستشرف إمكانات الكتابة، موضعها الأوتويات والأسباب والدواعي التي تجعل الكتابة تختار هذا المسار ولا تختار مسارا آخر، وتأتي هذه البنيات

وقد تأخر ظهور تيار الوعي في الرواية السعودية، بفعل ظروف سوسيوثقافية، قبل أن تبدأ في التخلص تدريجيا من هيمنة المضامين الإصلاحية، وضعت المعمارية والبناء الفني بفعل غياب المقومات الفنية في ذهن الكاتب<sup>(١٦)</sup>، ومعلوم أن وعي الكاتب السعودي بنصه جاء في ظل الانقلاب والتمرد على الواقع والهروب منه، لكن طبيعة التكتيك السردى هي التي تقيد دائما بمسماه الأصلي، أي قد يهرب الكاتب من فقه الروائي ليقع في مواصفات السرد القصصي ليدرك القارئ بعد ذلك، حيرته في تحديد هوية النص السردى وضياعا، التي هي تعبير عن حيرة وقلق وضياغ شخصية تيار الوعي من الأساس، والباحثة عن هويتها في الحياة<sup>(١٧)</sup>.

### السارد الناقد، صوت الناقد داخل المحكي

ما عاد الحضور النقدي في السرد يقتصر على التجليات التي سررتها سابقا، بل أضحي يخترق المحكي، ويتخلله ويفصل بين مقاطعه، والأكثر من ذلك أن المقاطع النقدية هذه، ليست برائية

وخير ما نستدل به على هذا التوجه الواعي في الكتابة الروائية السعودية نموذج رواية «حب في السعودية» للروائي إبراهيم يادي الذي يوزع اهتمامه الداخلي في النص بين مسأرتين: مسار الحكيم ومسار النقد أو التأمل في طبيعة المحكي وتحولاته ومكوناته. يقول الراوي: «أنا مؤلف رواية، رجل



وخمس نساء، مؤلف... ولست مؤلفة، تعود «أنا» إلى راو. ولا تعود إلى رواية (تلك التي كتب اسمها على غلاف هذه الرواية) لست فيها؛ هو بطل هذه الرواية التي أكتبها. هو مجرد شخصية ابتكرتها<sup>١٦</sup>. فالكاتب هنا يتمرّد على علاقة المطابقة بين الأبطال والروائي التي يصنعها الحكيم بضمير المتكلم. لذلك يعمد إلى توضيح الأحيوة التوهمية التي يضع فيها المتلقي.

ويقول في مكان آخر منها: «إلى خصوصية النص، ومقترحا على المتلقي صيغا أخرى للتصرف في المكتوب: «يمكن إعادة ترتيب الأحداث، يمكن إعادة ترتيب الصفحات، يمكن تقديم الصفحات الخاصة بفاتنة قبل الأخرى، وتقديم منى وهتون على فاطمة، تأتي بعد ذلك ديان فدنا»<sup>١٧</sup>. ويقول راوي الرواية فاضحا المطبخ الشخصي لتشكيل الرواية وعوالمها: «انتهيت من الكتاب، كتبت كل الفصول، كل الفتيات الخمس، كنت بدأت بفاطمة ديان ودنيا، ثم منى فهتون (هنا في بيروت)، وأخيرا فاتنة، بقي أن أراجع ما سجلته فقط، وأن أدقق في الزمن، سأبدأ من أول صفحة إلى الأخيرة كما رتبها، لكني أحتاج الآن إلى راحة»<sup>١٨</sup>.

الدخيلة أو الطارئة على النص، فتشوش على الحكيم، وبالتالي على متلقيه، مثلما يأتي لينقده أو «ينقض» النتيجة النصية الأصلية أو المتصلة بعالم القصة المحكية في النص الروائي، لتحقيق وعيا ذاتيا يتطلق منه الروائي في تصميم عوالمه. وعبر هذا النوعي يمارس الحكيم كإبداع من خلال تربيته

بنقد يتم على الحكيم نفسه، أي أن الروائي لم يبق ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء، ولكنه أيضا من خلال إنتاجه فيها ينتج وعيا نقديا يمارسه عليها أو على الحكيم بصفة عامة<sup>١٩</sup>.

وفي أحيان كثيرة، تصبح الإشارات النقدية التي يتضمنها السرد موجهة لفعل التلقي، ومعلنة لاحتمالات قرآنية بديلة، كما تلعب هذه الخطابات النقدية الموازية وظيفة تتبعية مهمة، في ظل انحسار دور النقد في تتبع الحركة الإبداعية، وعجزه عن تحقيق تراكم نقدي، في ظل التراجع الذي سجله النقد الأدبي أكاديميا، وضعف المتابعة الصحفية؛ لذا، فقد أصبح كل نص يحتمل في طياته مدونة نقدية استثنائية تضيء مساويه، وتفسر أسباب نزوله، وتكشف مطبخ أسرار الكاتب وعوالمه الإنتاجية.

وتدخل هذه العملية ضمن تجربة الحساسية الجديدة التي انفتح عليها الجيل الجديد، في إطار ما يسمى «بالتجريب»، وعرفت هذه الظاهرة اكتساحا كبيرا للسرد المغايري، عكس السرد المشرقي الذي ظل متحفظا بهذا الخصوص، وزاهدا في التعامل مع التقنيات التي تحطم النموذج وتنزاح بالسرد عن قواعده ومرجعياته التقليدية<sup>٢٠</sup>.

## استنتاج

ونقده، ومن العيب أن يظل الناقد يتفحص النصوص الجديدة بأدوات متهاكة أنتجت في ظروف نصية سابقة. ومن هنا، فالتراكم النصي هو ما يقترح النظريات الأدبية والنقدية، والناقد المتميز هو من يلاحظ المتغيرات التي تستجد على مستوى الحساسيات والأجيال الأدبية. وهكذا نقول إن العلاقة بين النصوص السردية والنقد الأدبي هي علاقة تعاون وتبادل وتكامل: النصوص تخلخل النظريات وسكونيتها وتضطرها إلى تبديل تصوراتها، والنقد يساعد هذه النصوص على إبراز خصوصياتها الفنية والدلالية للقارئ.

إذا كان النقد يساعد على تفهم النص السردى وفك آليات اشتغاله ومنطق تفاعل مقوماته الفنية والدلالية، ويضع رهن المتلقي أدوات لبلوغ معاني النصوص؛ ومفاهيم لملازمة رسالتها، فإن النص السردى يمد الناقد بأفاق توسيع نظريته وتجديد مفاهيمه وآليات اشتغاله؛ فكما هو معلوم، فإن أي تجديد للنظريات الأدبية والنقدية لا يكون إلا انطلاقاً من «زلازل» تحدثها حساسيات النصوص المتجددة على مستويي الشكل والدلالة. وهكذا فكل جيل من النصوص يقترح أدوات تحليله

- (١) رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار تويقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
- (٢) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص. ٥٧.
- (٣) أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، مكتبة الأسرة بمطابع الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص. ١٩.
- (٤) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٨م، ص. ٣٣١.
- (٥) زينب حفني، وسادة لحبك، دار الساقى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١١م.
- (٦) يوسف المحيميد، فخاخ الراتحة، دار رياض الريس، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
- (٧) سعيد يقطين، «الرواية والتراث السردى» من أجل وعي جديد بالتراث» المركز الثقافي العربي، البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢م.
- (٨) جرار جنتيت، منخل لجامع النص، ترجمة عبدالرحمن أيوب، المعرفة الأدبية، دار تويقال للنشر. الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.
- (٩) رجاء عالم، طوق الحمام، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م.
- (١٠) أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣م، ص. ٣٧١.
- (١١) سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية، خطاب المرأة وتشكيل السرد، دار الانتشار العربي، لبنان، ط ١، ٢٠٠٨م، ص. ١١٠.
- (١٢) سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر العربية، الطبعة الأولى، ٢٠١٠م، ص. ١٧٤.
- (١٣) من الأسماء الروائية التي برزت بشكل كبير في هذا التوجه السردى نذكر محمد براءة، الميلودي شغوم، الطاهر وطار، حسونة المصباحي، واسيني الأعرج، وغيرهم...
- (١٤) إبراهيم يادي، حب في السعودية، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م، ص. ١٣٧.
- (١٥) المصنر نفسه، ص. ١٣٠.
- (١٦) المصنر نفسه، ص. ١٣٥.



## النقد بين سلطة النص وسلطة القارئ

< عبد الدائم السلامي - من تونس

”ولكن القارئ لا يحصد المعنى من النص، بل يحصده بالنص. لكن النص آلة القارئ إلى المعنى ومفتاحه إليه. لا بل لكن المعنى، أي معنى، هو الشرارة الخاطفة التي تنشأ من تقاطع تاريخ القارئ مع تاريخ النص، بوصفهما تاريخين غير مكتملين ومنفتحين على الآتي دون القطع مع الماضي، بل إن المعنى جدل حار بين خبرتين: خبرة قارئ ما، وخبرة نص ما، داخل جسد لغوي ما،

أم نشجع عليه؟

قد نميل في إجابتنا عن هذه الأسئلة إلى القول إن فعل النقد يبدأ قبل ابتداء فعل الكتابة، وذلك من جهة أن النقد استعداد ذهني لتقبل النص، وهو استعداد يتشكل

في القارئ من نواتج تواصله مع عناصر البيئة الثقافية بجميع تلويناتها الفنية والشكلية والقيمية وتفاعلها معا في إن، ومن ثمة يكون للقراءة أمرها في توجيه معاني النص. ولكن هذا الميل سرعان ما يرتطم بميل آخر إلى القول إن

كيف يبنى معنى المقروء خلال حدث

القراءة؟ هل لطبيعة النص الأجناسية والشكلية والفنية تأثير في طبيعة تلقيه؟ وما مدى تدخل «ثقافة» القارئ في تشييد دلالات النص؟ وما حدود فعل التأويل النصي وعلاقته بوعي الذات المؤولة بحدودها

المادية لحظة التفكير؟ ألا يوجد هكذا تعارض بين حرية تلقي النص وموضوعية ذلك التلقي؟ ونضيف: أيجوز، لصيانة حرمة النص، القول بمنع «العدوان التأويلي» الذي يمكن أن تتعرض له النصوص في سفرها من الباث إلى المتلقي،



لعجينة المقروء حضوراً في المبدع قبل تشكّلها النصوصي، بل إنّ النصّ حاضرٌ بالقوّة لدى صاحبه قبل حضوره الفعلي، ومن ثمة فإنّ حشود معانيه سابقةٌ للحظة كتابته، وهو أمرٌ قد يدفع المقروء إلى تحديد مسار قراءته والتأثير فيها. وعلى مدار هذين الزمَين، يحتدم صراعٌ تأويل المعنى بين سلّطة النصّ وسلّطة القارئ/الناقد.

\*\*\*

ما من شكّ في أنّ لكلّ نصٍّ أدبيٍّ خروجاً ما عن مألوفٍ ما. بل لعلّ نُضج النصّ الأدبيّ يُقاسُ دوماً بحجم المساحة التي يُحرّرها من أرض السياقات الفكرية السائدة، لِيَسْطُلَ عليها نفوذُ اللغويّ في إطار ما يُنشئُ فيه مُبدعُه من مؤسّسات جماليّة وأخلاقيّة، ورمزيّة جديدة، هي منه عمادُ المعنى، وإنّ نصّاً تهّدأ فيه حركةُ المخاتلة والمناورة والخرقُ المستمرُّ لنسيجِ التصورات يظلّ نصّاً مطمئناً، والنصوصُ المطمئنة كالزبد، لن تصنعَ معناها مهما علتْ وربّت، ولن تُعمرَ دلالاتها طويلاً مهما أُسْعِفَتْ بوافرِ الأسباب. ذلك أنّ الكتابةَ حدثٌ بشريٌّ نادرٌ ينهض على صافي خلاصات التجربة الإنسانية التي تجعله ممثلاً بإمكانات المعنى، يروم الاكتمالَ فيه مرّةً ويُخطئه داتماً، لأنّ الاكتمالَ في المعنى كفٌّ عن المُساءلة من جهة كونها استدعاءً لحقّ السؤال وكثرةً في تأويله، وكفٌّ عن الشكّ لكونه رحلة الإنسان إلى يقينه على اعتبارٍ أنه كلما ثار في النصّ شكٌّ في تيمةٍ من تلك التيمات المتحكّمة في رقابِ الواقع، حشدٌ «معارف»ه» واندفع يشكُّ جسدها باحثاً فيها عن أسبابِ معانيه.

ولا نخال نصّاً يحفرُ في ثقافته عميقاً يقبلُ أن يكون منزوع السُلطة في توجيه قراءاته. وفي رأينا أنّ سلّطة النصّ الأدبيّ تتأتّى من طبيعته بنيانه اللغوي، ومن خبرة صاحبه بطرائق تشكّله الفنيّة، ومن كيفة تواصله مع موروثه الإبداعي؛ وبهذا، يحتارُ النصّ القدرة على أن يسأَلَ ما يشاء من عناصرٍ واقعها الماديّة والرمزيّة، وأن يتخيّر بوعيه الخاصّ فضاء المُساءلة وزمّانها، وأن يتوسّل لها أدواتِ المجادلة الشكليّة والأسلوبيّة المناسبة، وأن يُجرّب غوايةَ الخروج على والخروج من كلّ الأقانيم السائدة، وأن يعي بأنّ من أوكّد واجباته ألاّ يُدهنَ القارئُ إشفاقاً أو نفاقاً، وألاّ يتكفّل بمنجّه وجبة المعنى في كثيرٍ من الخضوع لسلّطة ذوقه وأنظمة رغائبه وحشودها. بل على النصّ أن يرّج في قارئه سكينّة قناعاته، وأن يُمكنه من أسباب الحذر منها، وأن يعصف فيه باطمئنانه إلى الأشياء والمُتصورات، وأن ينزع عن يديه قفّازيه ليتحسّس الجمر الذي يكمن في مباني الألفاظ.

ونزعم أنه ما من فعلٍ بشريٍّ يتصلّ من بعض ذاتِ فاعله، هذا مؤكّد، وما من ذاتٍ مُفكّرةٍ تقدرُ على التخلّص من صفاتها لحظة بناء معنى من المعاني، فالموضوعيّة سببٌ مُبتغى يقيناً لجهة كونه يحمي من الانزلاقِ المحتلّ حين يسيرُ القارئُ على صفيح مكتوبٍ سخّج. موضوعيّة النصّ مطّلبٌ تخيليٌّ يكاد يتماهى والأسطورة من حيثُ الوجود وعدمُ إثباتِ ذاك الوجود. وهنا، تُطرَح علينا مسألة حضورِ نظريةٍ ما تُراقِبُ حطّونا وتَمْنَعنا الانزلاقَ صوبَ شفيرِ إسقاطات

أملتَه كثرة انبجاسِ حرارة هَيَّاتِ الموجوداتِ  
المقروءة في الذَّهْنِ الخامِ. ذلك أَنَّهُ لَمَّا اِنَّوَجَدَ  
الكائنُ البشري أمامَ ظواهر طَبِيعِيَّةٍ (نصِيَّةٍ  
قبل أبعديَّةٍ) مستغلَّقة على معانيها راح يُدَقِّقُ  
فيها النظرَ يَتَغَيَّا تَأْوِيلُهَا وبلوغُ فهمِها، ومن ثَمَّة  
السيطرةَ عليها بهَضْمِها معرفياً والانتفاعَ بنتائجِها  
المعنويِّ الدَّلاليِّ في صِدَاقِها اللاحقة الممكنة  
مع عناصرٍ محيطِها المجهولة. ويبدو أنَّ هذا  
السِّبْقَ لفعل القراءة تُشْرِبه الفكرَ البشري، تحت  
ضاغطة الحاجة، حتى صار سلاسلَ جينيَّة تحكم  
سلوكَه عند كلِّ جديدٍ يَجِدُ من الظواهر، وتُمكنه  
من حَدَثِ تأويلِها بِشَكلٍ متدرِّجٍ من اللاوعي بها  
إلى الوعي بحدودِها إلى ما بعدَ الوعي بأنساقِ  
تكوُّنِها، أي: بلوغَ التفكيرِ فيها المنطقةَ التي تتغلَّقتُ  
داخلها الرؤيا من أَسْراطِ الواقع لتتفتَحَ على  
المتوقَّع حيث لا تحكُمُها، أَسِجَّةٌ ولا يشكُمُها  
حَبْلُ المألوفِ المقيتِ من الدَّلالاتِ.

\*\*\*

جاء في «لسان العرب» عن ابن الأثير القول:  
«والمراد بالتأويل نقلُ ظاهرِ اللَّفْظِ عن وَضْعِهِ  
الأصْلِيِّ إلى ما يَحْتَاجُ إلى دليلٍ لولاه ما تُركِ  
ظاهرُ اللَّفْظِ»، ونتبيَّن من هذا حُدودُ فعلِ  
المُؤَوِّلِ، فهو يقوم بكشفِ الغامِضِ من القولِ  
بُغْيَةً استجلابٍ (أو استحلاب) معناه بواسطة  
لفظٍ آخر غير مستغلَّقٍ على الفهم، لا بل إنَّ  
عملَه هو إباحةُ كُنْهِ المعنى الغامِضِ لنصٍّ ما أمامَ  
ذاتِّقَةٍ مُتَلَقٍّ ما بنصٍّ ما شبيهٍ له. إذا، ثَمَّة حدثُ  
ولادةِ نصٍّ من نصٍّ، وبالتالي ثَمَّة معنى يكشفُ  
عن معنى، ثَمَّة إضافةٌ إلى كَوْنِ الدَّلالةِ إضافةً

الذَّاتِ على موضوع تفكُّرِها. هل النُّظَرِيَّةُ  
الفكرِيَّةُ حقٌّ وفعلُها النقديُّ نائِسٌ نحو الباطلِ؟  
ربَّما، لأنَّ بينَ الحقِّ والباطلِ، بوصفِهما مَحَوَّرِيْنِ  
معياريَّين، يتنزَّلُ الفعلُ النقديُّ الأدبيُّ. لا بدَّ من  
نُشْدَانِ الحقِّ المعنويِّ في النصِّ، حتى نجميَّة من  
النسيانِ والسَّفَةِ، ولكن لا بدَّ لهذا الحقِّ من باطلٍ  
إنشائيٍّ (لغويٍّ) يمنحه قدرةَ تجاوزِ ضاغِطاتِ  
المألوفِ ليبلُغَ مراقيِّ الذَّوقِ الفنيِّ، في شيء من  
الجَرَاةِ، وفي شيءٍ من الحَذَرِ.

\*\*\*

بالمعنى، تكون للنصِّ الأدبيِّ جاهزيَّتُهُ للإدانةِ  
والمساءلةِ: إدانة كلِّ شيءٍ ومساءلة ما فيه من  
دعوةٍ إلى الدَّعةِ والاطمئنانِ والسكينة، سواء  
أكان ذلك مؤسَّساتٍ دينيَّة أم أنظمة في السياسة  
والأخلاق والاجتماع واللغة. يفعل ذلك لأنَّه يرومُ  
الحياةَ في حراكِها الحرِّ وتجديدِها المتحرِّرِ من  
أغلالِ السائدِ المُكْرَسِ، ويروم معرفةَ سَبُلِ  
نزعِ الخوفِ منها حتى وإنَّ أخطأها. وإذ يقولُ  
النصُّ الأدبيُّ معنى الإدانةِ، لا يجهُرُ به دائماً،  
لأنَّه يخشى أن يَنزاحَ في ذلك من حيزِ الأدبيَّةِ  
إلى حيزِ الإسفافِ المُباشِرِ، فتراه يتفكَّرُ معناه  
بصوتٍ مُناوِرٍ يطرقُ به أبوابَ تلك المؤسَّساتِ  
والأنظمةِ ويشرَّعُها وفقَ أساليبَ له فنيَّةٍ تتكفَّلُ  
بإنجازِ مُساءلَتِهِ لها داخلَ أفضيةِ القراءةِ  
المتنوعة. واستناداً إلى هذا، يظلُّ معنى النصِّ  
محتاجاً إلى قوَّةٍ قرائنيَّةٍ تُخرِجُه من كموئهِ الفنيِّ،  
لأنَّ القراءةَ كانت هي المبتدأ في إظهارِ المعاني،  
والكتابةُ تالية عليها. بل إنَّ كتابةَ ظهرت مُحتشمةً  
مُنشدةً إلى فعلِ القراءة بوصفه ترسيماً لها دَلالِيًّا

تختلِف من قارئٍ مُؤوِّلٍ إلى آخر، ومن طبيعة

نصٍّ إلى طبيعةٍ آخر عند نفسِ المؤوِّل، ومن

زمنٍ تأويلٍ إلى غيره من أوقاتِ النَّاسِ. ولكن،

هل نُبرِّرُ بقولنا هذا عدمَ موضوعيّةِ فعلِ النقدِ؟

سنحاولُ تقديمَ مشروعٍ إجابةٍ، ونبدؤهُ بتساوُلٍ

مهم: أيمكنُ تأويلَ نصٍّ مكتوبٍ ونحنُ لا نتوقَّرُ

على آلياتِ فهمِ اللغةِ؟ أيجوزُ اعتبارُ دلالةِ النصِّ

خارجَ لغتهِ؟ نقولُ بلى، فالنصُّ، أيُّ نصٍّ، هو لغةٌ،

واللغةُ منطقٌ، والمنطقُ متعلّقةٌ مُعادلاتيّةٌ يُوَدِّي

حلُّ إحدى سلاسلِها إلى فتحِ عُقدةٍ الأخرى،

فلا يُوجدُ تأويلٌ صائبٌ والمؤوِّلُ خارجُ دائرةٍ لعبةِ

الكتابةِ، بعيداً عنِ إصابةٍ وحيدةٍ معنى المكتوبِ.

ولنُفترضُ أنّنا ملَكنا ناصيةَ اللغةِ، هل يعني هذا

أن القارئِ بمنأى عن الخطِ في فهمِ مكتوبٍ ما؟

سنُجيبُ بقولنا إنّ فعلَ القراءةِ هو أساساً فعلٌ

باحثٌ دوماً عن الموضوعيّةِ، ينشدُها من مَهْدٍ

بدايةِ قراءةِ النصِّ إلى لحْدِ نهايتهِ، ما إنّ يقتربُ

منها حتى تبدو له بعيدةُ المنالِ، فإذا عكفَ عليها

يطلبُها آناءَ الليلِ فرَّتْ منه أطياؤها أطرافُ النهارِ

من بابِ الانزياحِ السَّهْلِ الذي تُبيحُه اللغةُ. ثمة

مشكلةٌ إذاً، وإذا ثمةُ تأويلٌ!

\*\*\*

«هُوَ الَّذِي أُنزِلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ

مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا

الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ

ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا

اللَّهُ، وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ

عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ» (آل عمران،

الآية ٧).

\*\*\*

ظاهرٌ أنّ الفتنةَ غيرَ التأويلِ، وأنّ التأويلَ غيرُ

القتلِ. فلا خوفٌ من قارئٍ يَهْتِكُ حُجُبَ النصِّ

ويجتهدُ فيه طاقاته العرفانية ابتغاءَ تأويله، ولن

يذهبَ فعله سُدىً، ولن يحزنَ حزنَه على مضيةٍ

لوقتٍ ما دام ثمةُ لذّةُ طلبٍ متوهّجةٌ ولذّةُ مطلوبٍ

تَظَلُّ مُؤَجَّلَةٌ أبداً، إذ في تأجيلها تمديدٌ في حياةِ

النصِّ، وتجديدٌ في حياةِ قارئه وهو ما يضمنُ

أشراطَ أدبيّةٍ الأثرِ وقدرتهِ على اختراقِ خطيّةِ

الزَّمنِ التخيليِّ. لأنّ المعاني ليست بضاعةً معلّبةً

ملقاةً في النصوصِ، ولا حتّى على قارعةِ طرقاتها،

بل هي من تصفيفِ كَفِّ القارئِ. فهو الفاعلُ في

النصِّ وهو صاحبه أيضاً؛ يهاجرُ إليه مُجَهِّزاً

بجهازٍ من الخبراتِ اللغويّةِ والفنيّةِ والقيميّةِ.

ويُعملُ فيه معاولةً زارعاً في أرضه كلّ انتظاراته.

حتى إذا ربتَ معنىً وتسامقت شكلاً، عَجَلُ

بحصايدِها. ولكنّ القارئِ لا يحصدُ المعنى من

النصِّ، بل يحصده بالنصِّ. لكنّ النصَّ آلةُ القارئِ

إلى المعنى ومفتاحه إليه. لا بل لكنّ المعنى، أيُّ

معنى، هو الشرارةُ الخاطفةُ التي تنشأ من تقاطعِ

تاريخِ القارئِ مع تاريخِ النصِّ، بوصفهما تاريخيّين

غيرَ مكتملين ومنفتحين على الآتي ولا يرغبان

أبداً في العودةِ إلى الوراءِ، بل إنّ المعنى جدلٌ حارٌّ

بين خِبرَتَيْنِ: خبرةِ قارئٍ ما وخبرةِ نصٍّ ما داخلِ

جسدٍ لغويٍّ. وهل أدبيّةُ النصِّ إلّا كَيْفِيّةُ إدارةِ هذا

الجدلِ، وضمانُ أسبابِ رواجهِ وازدهاره؟

# المناهج النقدية الحديثة

## قراءة في المضمون والتطبيق

< د. إبراهيم الدهون الدهون - جامعة الجوف

تسعى هذه الورقة إلى التخلّوفا السريع على المناهج النقدية الحديثة: تعريفاً، وإعلاماً، كما تهدف إلى إبراز دور هذه المناهج في سبر مكنون النصوص الإبداعية، وكشف تجلياتها الفنية التي تلفت انتباه القارئ المبدع.

فالتنقد الأدبي هو فنّ التمييز بين الأساليب، وتبيان مميزات العمل الأدبي وقيومه، أو هو الحكم لصالح العمل أو ضده.

ومفردة: (نقد) في اللغة العربية: تشير إلى تمييز النواصم، وإخراج الزائف منها، ثم تطورت اللفظة بعد ذلك إلى الكشف عن محاسن العمل الأدبي ومساوئه، وقد نشأ النقد مع نشوء الأدب أو بعده بقليل؛ فإذا اعتبرنا سير مع الأدب، فنقصد أن الأدب حين ينتهي من كتابته للنص الأدبي، بعيد قراءته، كاشفاً أخطاءه، مضمواً قيومه الأولى.

وما يهب الناقذ سعة الأفق، وتعدد الزوايا التي ينظر منها إلى الأدب المبدع.

وتظهر إزاء هذا المنهاج انتمتعدد دعوى إلى الانتقاء، فهي كلّ منهج شيء ينفع الناقد، فليأخذ - إذا - ما ينفعه من المنهج التاريخي، والنفسى، والاجتماعى، والبيئى، وكما أن النوقفة عند انتص تحليل وتأملاً ضرورية، فإن الاستعانة بالمنهاج الأخرى استجلاء انتص ضرورية أيضاً؛ ولذلك كان يسمى هذا المنهج الانتقائى أو التكاملى.

والمنهج، لغةً: هو الطريق الواضح؛ واصطلاحاً، هو خطوات منظمة يتخذها الباحث لمعالجة مسألة أو أكثر، ويتبناها للوصول إلى نتيجة؛ وبناءً عليه: فقد اعتمد الناقد في تقديم



وإنّ مناهج انتقد الأدبي وتحليل النصوص متعددة وكثيرة، ثم تأخذ حدّ اثبات، ودقة المصطلح، فقد تزيد وتنقص، وقد تتوجد وتتعدد تارة.

وقد حدث هذا انتعدد أكثر ما حدث في القرن التاسع عشر، استجابة لعوامل عامّة، وبخاصة في انحياء، والمنهج، والفكر، والفلسفة، وتراكم انخبرات وتنوع الأدب الإنشائي.

وما حدث منها في القرن التاسع عشر مضى أكثره إلى القرن العشرين، جمعاً وزيادة حيناً، ونقصاناً حيناً آخر، ويمكن القول: إن القرن عمل عموماً على تشذيب انتصوف في تلك المنهاج، وبالأخذ منها بما هو في صميم العملية النقدية،



للتصوص الأدبية على عدة مناهج نقدية، ومن أهمها هذه المناهج:

## ١- المنهج التاريخي

فالمنهج التاريخي للأدب، هو المنهج الذي يصار فيه إلى دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره؛ من خلال معرفة سيرته، ومعرفة البيئة التي عاش فيها، ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعري. وبعبارة أخرى، هو المنهج الذي يُعنى بدراسة الأديب، بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرَّ بها، وبدراسة النصِّ في ضوء حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثَّرت عليه؛ أي أنَّ الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعدة على تحليل النصِّ الأدبي وتفسيره.

ولهذا، نرى أنَّ هذا المنهج يعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أُنتجَ فيها النصُّ، من دون الاهتمام كثيراً بالمستويات الدلالية الأخرى التي يكشف عنها هذا النصُّ ودراسة مدى تأثيره على القارئ، بعكس النظريات النقدية الحديثة، كالبنوية والتفكيكية، اللتين أعطتا السلطة للقارئ وجعلته سيداً على النصِّ الأدبي لا ينازعه منازع.

ويتخذ المنهج التاريخي إذن من الحوادث التاريخية والاجتماعية والسياسية وسيلةً لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه، ويركّز على تحقيق النصوص وتوثيقها باستحضار بيئة الأديب والشاعر وحياتهم؛ فهو، في قول آخر، قراءة تاريخية في خطاب النقد الأدبي تحاول تفسير نشأة الأثر الأدبي بربطه بزمانه ومكانه وشخصياته. أي أنَّ التاريخ هنا يكون خادماً للنصِّ؛ ودراسته لا تكون هدفاً قائماً بذاته، بل

تتعلق بخدمة هذا النصِّ.

إنَّ التاريخي الذي يقوم المنهج عليها، تأخذ من التاريخ أضيق دلالاته، أي ارتباط الحدث بزمان، ومن ثمَّ تقسيم الأدب إلى عصور، وصفات كلّ أدب من كلّ عصر، وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر.

ويُعَدُّ المنهج التاريخي أوّل المناهج النقدية الحديثة، ومن أشهر النقاد التاريخيين في الآداب الغربية: (سانت بيغ) الذي اهتم بدراسة العبريات، ورَدّها إلى عوامل: كالبيئة، والجنس، والزمان. أمّا في الأدب العربي، فقد برزت مجموعة من أتباعه، نحو: طه حسين، وأحمد أمين، وشكري فيصل.

## سمات المنهج التاريخي ومميزاته

يمكننا أن نلاحظ مميزات هذا المنهج التي تُعدُّ متداخلة في حد ذاتها بالعديد من المناهج الأخرى، شأنها في ذلك شأن انفتاح العلوم بعضها على بعض وتداخلها مع حركة الوعي الإنساني الذي صاحب معطيات التفكير في كلّ العصور. ومنها الآتي:

١ المنهج التاريخي في النقد، شأن أي منهج حسّاس، إذا فقد فيه صاحبه توازنه، فقد خصائص نقده، وصار مؤرخاً أو جماعةً للتاريخ، وصار النصُّ الأدبي لديه مادة للتاريخ. ولم يصر التاريخ مادة للنقد.

ويقضي أن يحدّد الناقد منذ البداية علاقته بالتاريخ، فصميم عمله هو النصُّ الأدبي بما فيه من العواطف والخيالات، والمشاعر، وهو يستعين بتاريخ العصر، ونظمه السائدة على استجلاء النصِّ الأدبي. وما خيأه الزمن وراء حروفه، وكذلك العلم بما تضمن من إشارات

لمواقع وأحداث وأعلام، وغير ذلك من آثار واقعية يمكن معرفتها بمساعدة التاريخ.

٢- إنَّ المنهج التاريخي هو منهج يحاول أن يبلور العلائق الموجودة بين الأعمال الأدبية في إطار تاريخي زمني أي إطار وعي بحركة التاريخ وهو بذلك يتعامل مع الأدب من الخارج.

٣- تبعاً لذلك فإنَّ المنهج التاريخي يحتاج إلى ثقافة واعية، وتتبع دقيق لحركة الزمن، وما فيه من معطيات يمكنها أن تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على النصِّ الأدبي. ولعلَّ عنايته أحياناً بالطابع التحليلي يبرز مظهر ذلك الوعي؛ فالنَّاقِد التاريخي قد يلتفت إلى النصِّ الأدبي، ويحلِّله في إطار إحصائي أو بياني أو حتَّى جمالي؛ ليصل في النهاية إلى هدفه، وغايته وهي محاولة الربط بين استخدام تلك المقاييس اللُّغويَّة (التَّحليليَّة) وبين العصر الذي وجدت فيه، وبين المؤلِّف الذي تأثر بذلك العصر، فاستخدم تلك المصطلحات اللُّغويَّة. ولهذا، نجد المنهج التاريخي مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمناهج النِّقدية الأخرى، على الأقل من هذا الإطار.

٤- المنهج التاريخي معني بمستويات النِّقد وأطره؛ لذا، فهي تستخدم كلَّ مراحله المتمثلة في التفسير، والتأويل والتقييم، والحكم، نظراً لعنايته الجادة بالنصِّ كروية واقعية ترتبط بالزمن والعصر والبيئة، ويلعب المؤلِّف دوره المحلَّ في ضوء تلك المراحل التي لا غنى عنها في العملية النِّقدية.

٥- يظهر المنهج التاريخي الأدبي، وكأنَّه ولاية خاصَّة في حقل التاريخ: أي إنَّه يذكر الماضي من أجل الحاضر، ويحيى العلاقة التي غالباً ما تكون عاطفية مع كبار القدماء الذين

سبقوه: فهو بالطبع يحصر حقل أبحاثه في ميدان الأدب محدداً علاقاته بكافة الأطر الاقتصادية والسياسية، والثقافية، لتبيان ما فيها من عوارض أو إشارات تتم عن عقلية نقدية ما.

٦- المنهج التاريخي: منهج فرعي: يختص بالتوفيق في الأعمال القديمة من حيث ذكرها وحفظها وترتيب ظواهرها في سياق التسلسل التاريخي التي يتكون منها حياة الأدياء وإنتاجهم والجمهور والعلاقات بين الكاتب ومستهلك الكتاب، ويقدم التفسيرات حول هذه الأشياء، وعلى مستوى أعمق يحاول شرحها وحتى إحياءها من خلال المقتطفات أو يقوم أمام تراكم الوقائع بإطلاق المعايير، والقواعد التي تحكم بيئة الأدياء وسيرتهم الذاتية.

٧- وعلى مستوى ضيق فإنَّ المنهج التاريخي الأدبي يتتبع الأعمال الأدبية من حيث إقرار النصوص والوقائع والأحداث فيها، فهو يدرس المخطوطات، ويقارن الطبقات، ويدقق في التصويب النهائي للنص، إضافة إلى دراسة تكوينات الوقائع الاجتماعية المتعلقة بسيرة الكاتب الذاتية.

هذه أهم الملامح التي تميز المنهج التاريخي، وتحدّد خصائصه، ولا شك فإنَّ معطياته قد لا تعطي كلَّ الثمار المرجوة في الحركة النِّقدية، فهو منهج قديم. أهم ما يعيبه دراسة النصِّ من الخارج، والوقوف على المغزى الواقعي، الذي قد لا يكشف لنا أحياناً رؤى النصِّ، المتمثلة في التَّحليق، والخيال، والبعد المثالي، الذي تقضيه مشاعر المؤلِّف: (المبدع) حينما يغدو كطائر محلَّق، يرتشف نسيمات الهواء.

يبد أن لكلَّ منهج ريمًا تظهر مجموعة من

العيوب التي تحدّ من إبداعه، والمنهج التاريخي كغيره من المناهج التي برزت فيها عيوب، ومن عيوبه:

١ الاستقراء الناقص حيث الاعتماد على المنعطقات الكبرى في التاريخ والظواهر الفدّة.

٢ الأحكام الجازمة، وبخاصة فيما يتعلق بالمسائل التاريخية القديمة التي ليس لدينا مستندات عنها.

## ٢- المنهج الاجتماعي

النقد الاجتماعي، هو ذلك النقد الذي يعتمد على نظريات علم الاجتماع. ولعلّ النقد الماركسي، هو أكثر أشكال النقد الاجتماعي انتشاراً وهو يهدف إلى بيان طريقة تحديد الأثر بواسطة المجتمع الذي يظهر فيه وله طرق متنوعة في دراسة الأثر.

الأساس النظري للمنهج الاجتماعي

لعلّ الفلسفة التي قام عليها هذا المنهج الاجتماعي، هي:

أ الفلسفة الجدلية المادية، وهذه الفلسفة تعتمد مرتكزات محددة، وهي الجدل (الديالكتيك)، والنظريات العلميّة.

ب الجدلية الماركسية: تعتمد هذه الجدلية فكرة محددة، هي: أن المجتمع البشري يتطور بسلسلة من التناقضات التي تشمل جميع مناحي الحياة: السياسيّة، الاجتماعية، الاقتصادية والثقافية والفنية.

ج فكرة التطور: تتخذ طابعاً تصاعدياً ومستمرّاً وبيدورات: (حلقات مقفلة)، تتحدد بعلاقة الكم مع الكيف وأنّ هذا التطور يجري بشكل

مستقيم وخطي؛ فمفهوم نقض التقيض نفسه يعبر عنه بالشكل الحلزوني المتعرج الذي يسير فيه التطور.

كما تقوم فكرة المنهج الاجتماعي على دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع، وأقدم من تناول، وحاول رسم بناء نظري وفلسفي للعلاقة بين الأدب والمجتمع، يعود إلى المفكر الإيطالي: (فيكو)، ثمّ جاء بعده كثير من الباحثين والدّارسين، وقد خلص أحد الباحثين إلى مفاهيم أساسيّة في المنهج الاجتماعي تمثلت في:

١- التعامل مع الأدب بوصفه نظاماً اجتماعياً.

٢- جدلية العلاقة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي من حيث التأثير والتأثير.

ويمكننا القول: إنّ المنهج الاجتماعي، هو الذي تبقى في نهاية الأمر من المنهج التاريخي، وانصب فيه كلّ البحوث والدّراسات التي كانت في البداية متصلة بفكرة الوعي التاريخي، إذ سرعان ما تحول هذا الوعي إلى وعي اجتماعي، يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع، وبفكرة الطبقات، وكذلك بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي، وليس على المستوى الفردي.

ومن الباحثين العرب الذين نهجوا هذا المنهج، أو قاربوه في دراساتهم للشعر الجاهلي، أحمد سويلم في كتابه: (شعرنا القديم: رؤية معاصرة)، وإحسان سرقيس في كتابه: (مدخل إلى الأدب الجاهلي).

## ٣- المنهج النفسي

لقد جاء المنهج النفسي كرد فعل على تطبيق القوانين الجبرية في الطبيعة على الأدب، وأنّ هذه القوانين أفسدت الذوق والأدب والنقد، وأساعت

فقد كانت كثيرة وجمّة، ويمكن الإشارة إلى أمثلة تظهر مدى اتّساع الدّراسات والبحوث وتطبيقها للمنهج النّفسي، أمثال محمّد خلف الله في كتابه: (من الوجهة النفسية في الأدب)، ومحمّد النويهي في كتابه: (عن أبي العلاء المعري).

#### ٤- المنهج البنيوي

إنّ حجر الزاوية للمنهج البنيوي مجموعة من المبادئ اللّغويّة الأولى لعالم سويسري، هو: (فرديناند دي سوسير) استطاع أن يؤسس مدرسة لغويّة حديثة، أصبحت تعدّ رائداً للعلوم الإنسانيّة. والمبدأ الأساسي في تيار الفكر البنائي، هو الرؤية الثّائيّة المزدوجة للظواهر، ومن جهة أخرى يدعو إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثّائيّة للكشف عن علاقاتها التي تحدّد طبيعة تكوينها، وأهم هذه المقابلات:

- ١ ثنائية اللّغة والكلام.
  - ٢ ثنائية المحور التّوقيتي الثّابت والزمن المتطور.
  - ٣ ثنائية الصّوت والمعنى.
- ويصف أحد زعماء البنيويّة بأنّها حلّ الشّيء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفروق إلى معناها، ثمّ تركيبه مرّة أخرى حفاظاً على خصائصه.
- وهكذا، نصل إلى البنيائيّة التي تؤكد على أنّها تتميز بثلاث خصائص، هي تعدّد المعنى، والتّوقف على السّياق، والمرونة.

ويتفق الباحثون أيضاً على أنّ البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأنّ هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية وعلى علاقاتها بالكلّ من ناحية أخرى، ولكنّ

إليها جميعاً، وقد تزامن هذا مع نمو الدّراسات النّفسيّة على يد فرويد.

#### الأساس النّظري للمنهج النّفسي

يستمدّ النّقد النّفسي معالمه من النّظريات النّفسيّة التي يعتمد عليها [ وهذه النّظريات هي أطروحات فرويد [ وغوستاف يونغ.

- أ. أطروحات فرويد: تهدف إلى تحديد شخصية الفرد ودراستها من خلال التحليل النّفسي
- أمّا القصور الفرويدي في تفسير النّقد الفني والأدبي، فإنّه يتمثل في إصراره على إرجاع العمل إلى القوى المكبوتة [ وتفسير الحقائق المرئية على أنّها تمثل حقائق أخرى، إضافة إلى الطّابع الفردي لأطروحاته التي تتعامل مع الفرد بشكل أساسي دون ارتباطه بالمجموع.
- ب. أطروحات يونغ: إنّ يونغ هو أحد تلامذة فرويد، تعامل يونغ مع اللاشعور الجمعي واستبطن منه فكرة النماذج العليا التي حلّت محل الرموز الفرويديّة في تفسير اللاوعي الفردي.

#### عيوب المنهج النّفسي

- ١ الأدب والفنّ عند هؤلاء حصيلة نفوس شاذة، والواقع أنّ الأديب ليس كائنًا شاذاً بل وتر أمته الحساس.
- ٢ أنّهم يهتمون أولاً، وقبل كلّ شيء بالأديب، ولا يهتمون بالنّصّ كثيراً، وهم يدرسون النّماذج الأدبيّة على أساس أنّها نماذج بشريّة.
- ٣ لقد تحوّل تحليل النّصّ عندهم أو عند بعضهم على الأقل إلى صورة من الاستنباطات الذاتيّة الواسعة، التي تردّ إلى آراء وعقد عامّة، كمعقدة نفسيّة، ونرجسية، أو عقدة أوديب.
- أمّا الدّراسات العربيّة في المجال النّفسي،

أن يكون من المؤمنين بتعاون المناهج النقدية. وأن يسند بعضها بعضاً، حتى لو كان هذا التعاون، وهذه التساندية تقوم على منهجين نقديين - على الأقل - مختلفين.

أحدهما: خارجي، والثاني داخلي، ويبدو أن فشل المنهج الواحد في الدراسة - وبصيغة أخرى - فشل الأحادية يعود لأسباب مختلفة. منها ما يتصل بطبيعة النص الأدبي ذاته، ومنها ما يتصل بتهاافت وضعف المقاربة النقدية، خاصة إذا ادّعت لنفسها القدرة على القول النهائي في العمل الأدبي.

أما ما يتصل بطبيعة النص الأدبي ذاته، فهذا أمر واضح، فإذا كان من المعهود أن الشعر خاصة والأدب عامة، له القدرة على التهام كل المعارف، واستيعاب شتى العلوم، فالشعر نفسه، بوصفه فناً لغوياً له تشكيله الخاص، وعالمه الفريد يتأبى على أية محاولة تتعسف في اختزال كل ما فيه من خلال منهج نقدي واحد، فهو إذا كان ينتمي إلى عالم الفن في حده، فإنه تتوزع انتماءاته أيضاً عوالم أخرى، منها المجتمع الذي نشأ فيه الشاعر، وخضع لتقاليد الاجتماعية والفنية. ومنها نفس المؤلف الثائرة الفائرة، ومنها التاريخ. نشأة الشاعر، والعوامل المؤثرة في توجيهه أدبياً.

ومهما ادّعت أية دراسة، ومهما كان المنهج الذي اختطته لنفسها من قدرة، وكفاءة منهجية في قتل النص تحليلاً وتأويلاً، فإن ذلك لا يلغي حقيقة، ولا يجب أن تغيب عن أعيننا وهي أن الدراسات هي التي تموت، وتبقى النصوص حية لا تعرف الموت، ذلك: لأن الفن أعظم من مفسريه.

وأما ما يتعلق بالمنهج الأحادي نفسه، فإن اجتماع النقاد على أن سبب رفضهم الأحادية النقدية سبب واحد لا ثانٍ له، هو ضيق النظرة

النشاط البنائي لا يعتمد على مجرد العمل بهذه الإيحاءات، ويؤكد (ليني شتراوس) أن محاولات البنائية لاكتشاف النظام من الظواهر، لا ينفي أن تصبح إدخالاً للواقع في نظام جاهز مسبق، وإنما تقتضي إعادة إنتاج هذا الواقع وبنائه، وصياغة نماذجه هو لا بأشكال تفرض عليه.

ويظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية ودراسة علاقتها والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية تولدها، وقد أطلق البنيويون شعار: (موت المؤلف) لكي يضعوا حداً للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده، وبدأ تركيزهم على النص ذاته بصرف النظر عن مؤلفه.

أما فيما يتصل بثقافتنا العربية، فقد مثل التيار البنيوي منطلقاً لتحديد الخطاب النقدي في العالم العربي عبر الدوائر المنتشرة في مختلف أنحاء العالم العربي، وأبرزها مدرسة فصول في مصر، ومجموعة الشبان النشطين في مجال النقد والترجمة والتأليف، مثل: كمال أبو ديب، وعدنان حيدر، وصلاح فضل، وجابر عصفور.

### أحادية المنهج

إن سيطرة منهج واحد في أي دراسة نقدية غالباً ما تكون نتيجة لأحد سببين: إما أن هذا المنهج هو في حد ذاته موضة العصر، وإما أن الناقد قد انبهر بأدوات هذا المنهج الجديد فأعجبته فطبّقها على النصوص ودعا الآخرين إلى تطبيقها.

وأن هنالك شبه إجماع من النقاد على ضرورة رفض الأحادية في المنهج، ومن ثم ضرورة أن يوسع الناقد رؤيته، كما أن من الواضح أيضاً أن كل من وقف ضد الأحادية في المنهج من الضروري أيضاً



الخارجية والداخلية في مزيج متجانس تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية، وتقويمها تقويماً كاملاً لهذا يدرس المنهج التكاملي النصّ الأدبي دراسة شاملة، وسيكون من أهم أهدافه تحديد نوع العمل، وعوامل بقائه، وأسرار جماله، وقوته ثمّ علاقته بالآثار الأدبية العالمية، ويحدّد الناقد في هذا المنهج أيضاً خصائص الأديب الفنية، ويتعرّف من خلال آثاره على اتجاهه الأدبي، وعلى قيمه التعبيرية والشعرية.

### نموذج تطبيقي على المنهج النفسي في الأدب العربي

لا نقصد في الأدب النفسي اتخاذ الأدب مرآة للدلالة على نفسيّة صاحبه على طريقة (سانت بييف)، وإنّما نقصد الاستفادة من عالم اللاشعور في اتجاهات فنيّة إيحائية خاصّة، تقودنا إلى الدخول في النصّ الأدبي، وفك الشيفرة.

فالصّورة الأدبيّة ليست إلا توظيفاً دلاليّاً لعالم اللاشعور، وعالم الرغبات المكبوتة الفرديّة واللاوعي الاجتماعي، لهذا يعدّ تحويل الصّور الذاتية والفرديّة من عالم اللاشعور المكبوت إلى صور إنسانيّة عامّة في عالم الشّعور إبداعاً أدبيّاً يكشف قدرة الشّاعر أو الأديب، مع التأكيد على دلالة ذلك في صدق الشّاعر للتصوير، ثمّ إظهار الاستجابة للجمهور.

فالكبت العاطفي كما يرى فرويد يقع المرء منه فيما يشبه الحصار، ويتبعه حتّى إنّ الذات تدافع عن نفسها للخروج من هذا الحصار، فتبذل جهداً تسعى فيه إلى التعويض، فالشّاعر يحول هذه الطّاقة المكبوتة إلى عمل فني أو أدبي يتسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسي، فيتحقق التّطهير الذاتي من عمل فني اجتماعي.

الذي يحتم في النهاية وجود نتائج نسبية يسهل نقضها، حتّى النّقاد الذين وقعوا أسيري الأحاديّة في نقدهم التّطبيقي، يجدون أنفسهم مضطرين عند التّظهير من أشدّ محاريب المنظور الأحادي في النّقد، وأعين إلى التعددية، ومد آفاق الرؤية النّقدية بعيداً لتجاوز هيمنة منهج بعينه وانفراده بالنّصوص؛ ومن هنا، ظهرت دعوات النّقاد إلى التّكاملية.

### المنهج التكاملي

إنّ المنهج التكاملي يجمع المناهج جميعاً، فهو لا يأخذ النتاج الأدبي بوصفه إفرازاً سيكولوجياً محدّد البواعث، معروف العلل، فهو يتعامل مع العمل الأدبي عينه، غير رابط علاقته بنفس قائله، ولا تأثيرات قائله بالبيئة، ولكنه يحتفظ للعمل الفني بقيمه الفنيّة المطلقة غير مقيدة بدوافع البيئة والجماعة والظروف ويحتفظ للمؤثرات العامّة بآثارها في التّوجيه والتّلون.

يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتّاريخ، وإنّه لا يغفل القيم الفنيّة الخالصة، ولا يفرّقها في غمار البحوث التّاريخيّة أو الدّراسات النّفسية، وإنّه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنّه أحد مظاهر النّشاط النّفسي وأحد مظاهر المجتمع التّاريخيّة إلى حد كبير أو صغير.

والمنهج التكاملي ذو رؤية شمولية، يخلّق نحو الكمال والمطلق بجناحين لا يستغني عن أحدهما، المثالية والواقعية، من أجل اتخاذه مكاناً وسطاً، يجمع الدّلالة الكلية الظاهرة والدّلالة الكلية المضمرّة.

وأنّ التّكاملية التي تجمع داخلها شتى المناهج

لنأخذ مثلاً على ما سبق تجربة قيس بن الملوح  
على حسب ما ورد إلينا من شعره، نجده قد حال  
الاستعاضة عن حرمانه من ليلي، وذلك بوصف  
جمال الطبيعة، وبخاصة جمال الطباء في شعره،  
وقد أدرك ذلك بقطرته حين قال:

فَمَا أَشْرِفُ الْأَيْضَاعِ إِلَّا صَبَابَةٌ  
وَلَا أَنْشُدُ الْأَشْعَارَ إِلَّا تَدَاوِيَا

لأجل هذا التداوي والتفتيس كان قيس مولعاً  
بالتأمل في جمال الطباء، وبوصف هذا التأمل  
في شعره، وبفك الطباء من إسارها حين تقع  
في شرك الصيد، وب حمايتها من اعتداء الحيوان  
عليها، لذلك تراه يقول:

أَيَا شِبْهِ لَيْلَى لَا تُرَاعِي فَإِنِّي  
لَكَ الْيَوْمَ مِنْ بَيْنِ الْوُحُوشِ صَدِيقٌ

وَيَا شِبْهِ لَيْلَى أَقْصِرِ الْخَطُوْا إِنِّي  
بِقُرْبِكَ إِن سَاعَفْتَنِي لَخَلِيقٌ

وَيَا شِبْهِ لَيْلَى رُدْ قَلْبِي فَإِنَّهُ  
لَهُ خَفَقَانٌ دَائِمٌ وَبُرُوقٌ

وَيَا شِبْهَهَا أَذْكَرْتُ مَنْ لَيْسَ نَاسِيَا  
وَأَشْعَلْتُ نِيرَانَا لَهْنٌ حَرِيقٌ

وَيَا شِبْهِ لَيْلَى لَو تَلَبَّثْتَ سَاعَةً  
لَعَلَّ فُؤَادِي مِنْ جَوَاهِ يُضِيقُ

فَمَا أَنَا إِذْ أَشْبَهْتُهَا ثُمَّ لَمْ تُؤَبِّ  
سَلِيمَا عَلَيْهَا فِي الْحَيَاةِ شَفِيقٌ

فَعَيْنَاكَ عَيْنَاهَا وَجَيْدُكَ جَيْدُهَا  
سِوَى أَنْ عَظُمَ السَّاقِ مِنْكَ دَقِيقٌ

والأبيات السابقة تعكس الحقائق الكامنة في  
نفس قيس من خلال قوله:

أَبَى أَنْ تَبْقَى لِحِي بِشَاشَةٍ فَصَبْرًا  
عَلَى مَا شَاءَهُ اللَّهُ لِي صَبْرًا

رَأَيْتَ غَزَالًا يَرْتَعِي وَسْطَ رَوْضَةٍ  
فَقُلْتُ أَرَى لَيْلَى تَرَاةَ لَنَا ظَهْرًا

فِيَا ظُبِّي كُلِّ رَغْدًا هَنِيئًا وَلَا تَخَفِ  
فَإِنَّكَ لِي جَارٌ وَلَا تَرْهَبِ الدَّهْرَا

وَعِنْدِي لَكُمْ حَصْنٌ حَصِينٌ وَصَارِمٌ  
حَسَامٌ إِذَا أَعْمَلْتَهُ أَحْسَنُ الْهَبْرَا

فَمَا رَاعَنِي إِلَّا وَذَنْبٌ قَدْ انْتَحَى  
فَاعْلُقْ فِي أَحْشَائِهِ النَّابَ وَالظُّفْرَا

نلاحظ أن قيساً نقل في هذا المشهد الصحراوي  
صورة نفسية لمأساته هو، فليس الغزال هنا سوى  
ليلى التي يحرص كل الحرص على أن تعيش  
بجانبه، ولا ترهب الدهر في كفه ورعايته، ينعم  
هو بوصالها غير المشوب في عيش رغد هنئ،  
وتعتز هي بقروسيته وشجاعته، وليس هذا الذنب  
هو وحش الصحراء، ولكنه لا شعورياً ورد غريمه  
الذي افترس أعز أمنائه، وترك في نفسه وتراً لا  
يشفى، يتطلع أبد الدهر إلى إدراكه.

لهذا، يجد قيس الراحة بقتل الحيوان، وبرؤية  
سهمه يغوص في مهجته وقلبه، ففي القتال  
شفاء جوى حبيس، يتجاوز مجرد صيد ذئب في  
الصحراء، ثم يعود قيس فيؤكد هذا التوتر الذي  
يقض مضجعه ويمني نفسه دائماً بنبله، فقد كرّس  
حياته العاطفية من أجلها، ففي هذا الشعر تمثيل  
لعواطف قيس الذاتية وتسام بها، إنه تعبير عما  
عجز عن تحقيقه في واقع حياته، ولا بد في هذا  
التسامي النفسي من أن يكون الشاعر قد عانى  
التجربة التي تشف عن مكنون نفسه.

## المناهج النقدية إلى أين؟ المنهج الأسطوري أنموذجاً

< دسنة الشعلان - الجامعة الأردنية - الأردن

ليس من حق أحد أن يعرض على النص الأدبي قراءة واحدة، زاعماً أنها سبرت كل ما في النص؛ كما لا يحق لأحد أن يلوي عنق النص لإخضاعه لمنهج بعينه، وكل ما يمكن أن يقال إن العصر الحديث يضج بالمناهج الأدبية، التي تعرض أدواتها وإمكاناتها، في سبيل تكوين آلية قادرة على تقديم تفسير يصوغ نفسه أمام الباحث والقارئ.

والمنهج الأسطوري من تلك المناهج النقدية، التي قدمت نفسها أداة تملك مضامين النص الأدبي، وأيا كان الجدل الذي دار حول هذا المنهج، الذي يراوح بين قبول ورفض، فقد وجد هذا المنهج أنصاراً يدعون إليه، واستطاع أن يقدم تفسيرات وتخریجات مثيرة للنصوص التي عالجه.

تحاول تقديم تحليل أو تفسير، وذلك في محاولة انجاح، عندما قال: مؤمن عادة الشعراء إذا كان انشعر، مرثية أو موعظة أن تكون انكلاّب هي انني تقبل بقر انوحش، وإذا كان مديحاً أن تكون انكلاّب هي انمقوتة،<sup>١</sup> فتلاحظ يرى أن ذلك



### المنهج الأسطوري في قراءة الأدب

المتتبع للدراسات النقدية انعريفية الحديثة، لا سيما منذ سبعينيات القرن العشرين، يجد اتجاهًا ملحوظًا نحو المدرسة الأسطورية، ومنها انطلاقاً إلى ما يُسند بالدراسات الأسطورية، وصولاً إلى التدخل الأسطوري في قراءة الأدب، وهو خطوة من الخطوات

ليس نه حكاية عن قصة بعينها، ولكنه كان من عادة الشعراء على الرغم مما توجي به الكلمة من انتكاز، ونو أن انجاح كان يملك مادة يمكن أن تقدم تفسيراً أو تجلّو غموضاً، لاستطاع أن يقدم تعليلاً أسطورياً لهذه الظاهرة انني استطاع أن يقدمها من جاء بعده من انتقاد الذين تبوّأ المنهج الأسطوري في دراساتهم نلأدب انجاهلي شعره ونثره.

والمنهج الأسطوري في انتقد الأدبي يتكّى على أطروحة مركزية، وهي: الأوثيات أو الأنماط

نحو مزيد من الفهم النقدي، انذني يفضي بالباحث إلى نتائج جيدة، ما دام مخلصاً نه، مقبلاً في تطبيقه، بعيداً عن الاعتساف في انوصول إلى نتائج خصص نه فرضيات مسبقة من دون دراسة النص من داخله.

وانطريف في الأمر أن بعض المتحمسين لهذا المنهج من انتقاد انعرب يزعمون أن نه جذوراً في انتقد انعربي انقديم، وإن كانت جذوراً لا

المتّحدة بها، قبل أن تتحوّل، بفعل الممارسة، وتغدو ما سُمّي لاحقاً بالأسطورة<sup>(١)</sup>.

وقد خلص فراي في كتابه إلى أنّ هناك أربع (ميثات) أساسية، كلّ واحدة منها تعبّر عن فصل من الفصول الأربعة في دورة الطبيعة، وكلّ منها تنتج جنساً أدبياً بعينه فـ (ميثة) الربيع تنتج الكوميديا/المهابة، و(ميثة) الصيف تنتج الرومانس/الرواية، و(ميثة) الخريف تنتج (التراجيديا/المأساة)، و(ميثة) الشتاء تنتج (الهجاء أو السخرية)<sup>(٢)</sup>. وبناءً على دراسة خصائص كلّ (ميثة)، وما يتمخض عنها من أشكال أدبية كوّن فراي تصوّراً خاصاً مفاده أنّ لا فرق بين الأدب والأسطورة، لا سيما في النوعية سوى فرق قليل في الشكل<sup>(٣)</sup>، وهو فرق يتمحور في الانزياح الذي ينتجه النص الأدبي عن الأسطورة الأصل. ولذا، (فالميثات) منذ سوفوكليس إلى الآن لم تتغيّر، وما الأدب سوى تنويعات عليها، ولا جديد يبدعه الأدباء، الذين يظلّون أسرى الدائرة المغلقة التي أحكمتها الأسطورة<sup>(٤)</sup>، وفي ضوء حكم كهذا، تتقرّز مهمة الناقد لتصبح وُفق رأي فراي محاولة اكتشاف درجة الانزياح التي ينتجها النص عن مصدره الأسطوري<sup>(٥)</sup>.

يبدو أنّ المنهج الأسطوري قد رُفد بروافد عدّة جعلته ينضج، ويستوي بصورته الأخيرة على يدي فراي، فقد استفاد من المفاهيم الأنثروبولوجية التي نادى بها تايلور، تلك التي تؤكد أهمية الإرث الثقافي، وممّا أثبتّه فريزر من أنّ الأصل الذي تمثّله الطقوس الأسطورية سيظلّ باقياً في الذاكرة الجمعية<sup>(٦)</sup>، كما أنّ المنهج الأسطوري قد أفاد من نتائج الدراسات الرمزيّة التي قام بها فيكو وهيردر لرصد

الأولى أو النموذج البدئي، التي صاغَتْ مرجعيّتها الأساس من العمود الفقري لمفهوم الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي التي أطلقها يونغ في التحليل النفسي، التي تتلخّص في أنّ هناك أنماطاً أوّلية ما تزال تمارس تأثيرها منذ فجر التاريخ إلى اليوم.

### مفهوم المنهج الأسطوري

فالمنهج الأسطوري هو ذلك المنهج الذي يتخذ من الأدوات الأسطورية والأنثروبولوجية والتاريخية والأثرية أداة في تفسير النص الأدبي وفكّ أسرارهِ، وفهم مراميهِ، وإدراك غايته ورسالته. ولكي نفهم دلالة مصطلح المنهج الأسطوري، لابدّ أن نشير إلى معنى المنهج ومعنى الأسطورة.

فالمنهج كلمة يستعملها أفلاطون «بمعنى البحث أو النظر أو المعرفة، كما نجدها كذلك عند أرسطو أحياناً كثيرة بمعنى بحث، والمعنى الاشتقاقي الأصلي لها يدلّ على الطّريق المؤدّي إلى الفرض المطلوب خلال المصاعب والعقبات، ولكنّه لم يأخذ معناه الحالي، أيّ بمعنى أنّه طائفة من القواعد العامة المصوغة من أجل الوصول إلى الحقيقة في العلم إلّا ابتداءً في عصر النهضة الأوروبية»<sup>(٧)</sup>.

ويعدّ النقاد الغربيون من أوائل المشتغلين بهذا المنهج أمثال: مود بودكين<sup>(٨)</sup>، ووليم تروي، وفرنسيس فيرجسون، أمّا الناقد الكندي نورثروب فراي فقد أرسى دعائم هذا المنهج في كتابه (تشرّيح النقد) الصادر عام ١٩٥٧<sup>(٩)</sup>، وقد صدر فراي في محاولته لوضع دعائم هذا المنهج من مفهوم الـ (ميثة) التي تعني الأسطورة في حالتها الأولى ذات الوظيفة الطقسية

العلاقة بين اللغة والشعر والأسطورة<sup>(١١)</sup>، فضلاً عن الإفادة من مقولات الفلسفة الرمزية التي وضعها كاسيرر عن علاقة التشكيل الميثولوجي بالتشكيل اللغوي<sup>(١٢)</sup>.

وقد لقي المنهج الأسطوري صدًى طيباً عند النقاد العرب، ومن أمثلة ذلك دراستا ريتا عوض (أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث) ١٩٧٨م، و(أدبنا بين الرؤيا والتعبير) ١٩٧٩م، ودراسة علي البطل (الصورة في الشعر العربي) ١٩٨١م.

وبعد نصرت عبدالرحمن من أتباع المنهج الأسطوري في دراسة الشعر العربي القديم، وقد تمثّل ذلك في كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث) ١٩٨٢م، وقد درس مصطفى الشورى كذلك الصور التي تشكّلت عند الشعراء العرب الأقدمين من المادة الأسطورية في دراسته (الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري) ١٩٨٦م، في حين علّل أحمد النعيمي شيوع الصورة المقدّسة للحيوان بامتدادات أسطورية قد ضاعت أصولها، وذلك في دراسته (الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام) ١٩٩٥م، أمّا حنا عبّود فقد توصّل عبر المنهج الأسطوري إلى أنّ ثمة مطابقة بين أقدم شاعر أوغاريتي وأحدث شاعر سوري، وذلك في دراسته (النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري) ١٩٩٩م، ونرى كذلك التفسير الأسطوري يحضر في تفسير بعض القضايا والظواهر والصور الأدبية في دراسة إبراهيم عبدالرحمن (الشعر الجاهلي: قضاياها الفنية والموضوعية) ١٩٨٠م، ودراسة مصطفى ناصف (قراءة ثانية لشعرنا القديم) ١٩٨٧م، ودراسة عبدالقادر الرباعي (الصورة الفنية في النقد

الشعري: دراسة في النظرية والتطبيق) ١٩٩٥م، ودراسة ريتا عوض (بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) ١٩٩٢م، وغيرها الكثير من الدراسات التي يضيق عن ذكرها المكان.

والطريف في أطروحات المنهج الأسطوري في نقد الأدب أنّها «تحمل في أحشائها فكرة فنانها بنفسها، فكلمة (Myth) التي عدّها فراي الأصل الذي تثبّق الأسطورة عنه، تعني الكلام المنطوق، الذي لا يحيل إلى قيمة أدبية؛ لأنّ من أهم شروط الأدب أن يكون مدوّناً، بمعنى أنّ (الميثة) سابقة على الأسطورة، ولا يمكن عدّها الأخيرة أصلاً، بل فعالية إنسانية جديدة. تقضي، حسب قانون التطور، إلى فعاليات غيرها»<sup>(١٣)</sup>.

والمنهج الأسطوري «يتطلّب قراءة دقيقة للنص، لكنّه يُعنى من الناحية الإنسانية بأكثر من القيمة الجوهرية للإشباع الجمالي، ويبدو أقرب إلى علم النفس؛ لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور، فهو عرض لطراز حضاري رئيس ذي أهمية كبيرة للإنسانية في العمل الأدبي، ويعكس العناية المعاصرة بالأسطورة»<sup>(١٤)</sup>.

وبذلك فإنّ المنهج الأسطوري يؤطّر «الأدب خاصة، والإبداع عامة، في مجال ضيق، لا يستوعب مصادر الأدب، وتنوّعها وتحولاتها، وفراي لا يكتفي في هنا المنهج بنفي الواقع والإجهاز على دوره في عملية الإبداع، فحسب، بل يسلب هذه العملية كلّ صلة بشرطها التاريخي الجمالي»<sup>(١٥)</sup> على الرغم من أنّ أيّ نص أدبي هو وريث لكّل الظواهر الإبداعية السابقة له، لكنّه يضطلع بدور خلاق في تكريس تلك الظواهر



والسمات الإبداعية، في حين يشكل وجوده وإبداعه حالة إبداعية جديدة لها خصائصها المميزة على الرغم من أنّ أي تشابه مع تجارب إبداعية سابقة<sup>(١٥)</sup>. وإن تكريس مقولة إنّ الأدب كلّ أسطورة منزاحة عن أصولها الأولى عند القائلين بطروحات المنهج الأسطوري، تنزع عن الإبداع فضيلته، وتكرّس انصياع الإبداع لمقاييس ثابتة، وهذا ينفي كونه مادة نشطة تتجدّد بتجدّد الأسئلة والإجابات<sup>(١٦)</sup>.

واعتماداً على كلّ ما سبق، لا تعترف القراءة الأسطورية للأدب بالخصوصية القومية أو المحلية للإبداع، فالتنوعات القومية التي تمايز بين أدب أمة وأخرى، أو بين أدب شعب وآخر ليست في رأي فراي وأتباعه سوى «أصباغ لا أوضاع»<sup>(١٧)</sup> وإنّما ذلك مرده إلى إحساس الناقد بأنّ المعاني العميقة التي تمتدّ إلى ما وراء النتائج الواحد، إنّما توجد في رموز النماذج الأولية التي يضطرّ الأدباء إلى الرجوع إليها اضطراراً<sup>(١٨)</sup>، وما دام المرء يكرّرها، فهي تمثّل مشاركة طبيعية في الذاكرة الجماعية، فهي رسالة مرسلّة من النّفس إلى النّفس، وهي لغة قنيّة تمكّنا من معالجة الواقع الداخلية كما لو كانت وقائع خارجية<sup>(١٩)</sup>.

ويردّ أتباع القراءة الأسطورية للأدب قائلين «إنّ إمكانيات أيّة أسطورة لا يمكن أن تستغلّ إلا إذا أُتيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق حالته بها، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قومهم، فليست الإقليمية بالفيصل في تقييم التعبير، فضلاً عن أنّ الأساطير في بدئها كانت لجدود، وهؤلاء ورثوها للحفدة، وكوننا نلمح في أساطير الشعوب جانباً من شخصياتهم، فذلك لا يعفينا قط من تأكيد علائق قديمة في هذه الأساطير»<sup>(٢٠)</sup>، وبذلك لا

فرق بين الاستعانة بأسطورة فينيقية أو هندية أو مصرية، وإنّما «يلزم الفهم والتمثّل، وفهم الموقف المعاصر، وإذابته في شبيهه الأسطوري، ليكون الكلّ الذي يُعطي الإحساس بالصدق التلقائي»<sup>(٢١)</sup> وبذلك يكون التفسير الأسطوري أقرب تفسير؛ «لأنّه يرتبط بالأعماق أو باللاوعي الجماعي الذي يساعد على معرفة النفس»<sup>(٢٢)</sup>، وأطروحات فراي في هذا المجال أغلبها تأملية لا تحليلية، الأمر الذي يبتعد بها عن الدرس العلمي، ويجعلها قريبة من التأويل الذي لا سند نصّياً أو مسوّغات كافية له؛ بل إنّ يونغ نفسه كان متحفّظاً على أن تمثّل أطروحته في الذاكرة الجمعية أو اللاوعي الجمعي الأساس النظري للتطبيق على الأدب كما فعل فراي فيما بعد<sup>(٢٣)</sup>. إلّا أنّ هذه القراءة لا تتقيّد حتماً بأساطير معينة، بل إنّها تحاول أن تكشف أنماطاً أساسية تتسم بحضورها المستمرّ في حضارة معينة<sup>(٢٤)</sup>. والحقيقة أنّه على الرغم من ازدياد عدد المشتغلين بهذه القراءة إلّا أنّ عدد الناقدين الطاعنين بها يزداد، ومن أبرز الاعتراضات الرئيسة على هذا المنهج هو أنّه لا يؤدي -حسب رأي المعارضين- إلى تقييم الأدب بقدر شرحه الأساس الذي يجعل بعض الكتابة تروق للناس، وأنّ شهرة محترفة متأتية في أكثرها من براعتهم. وليس من شرعية ما يقولون وصحته<sup>(٢٥)</sup>، وهذا الاعتراض الأخير جعل الناقد الأمريكي مالكولم كاولي يقول بسخرية حاملاً على هذا المنهج وعلى تفسيراته: «إنّ الكثير جداً من القراءات أشبه ما تكون بجلسات استحضار الأرواح أو حفلات السّحر، فما أن يلفظ الناقد كلماته السحرية هارّاً عصا المشعوذين حتى يتحوّل كلّ شيء إلى شيء آخر»<sup>(٢٦)</sup>، وإن كان أنصار هذه

البدائي، وربطت بين الشعر والفنون بصفة عامة، وبين الفكر الأسطوري<sup>(٣٧)</sup>، في حين يردّ مالكولم كاولي قائلاً إنّ هذا النوع من النقد يُبعد القراء فزعاً من قراءة التحف الأدبية؛ لأنّه يجعلها تبدو صعبة بدرجة مستحيلة؛ لأنّها توحى بأنّ على المرء لكي يتمكن من قراءتها أن يطالع رقفاً من الكتب، وأن يفكر ملياً في التلميحات والإشارات الخبيثة في كلّ جملة من العمل الأدبي<sup>(٣٨)</sup>.

وأيّاً كان الأمر، فإنّنا نستطيع أن ندّعي أنّ هذا المنهج على الرغم من علّاته التي يمكن تجاوز معظمها بتوسيع أفق رؤية المنجز الإبداعي، والخروج به عن أنّه انزياحاً حقيقياً عن أسطورة ما، إلى دراسته من منطلق أنّه وثيقة جمالية إبداعية لها خصوصيتها من دون عزلها عن الأنماط الإبداعية السابقة، يمكن أن يصلح منهجاً تتبنّاه هذه الدراسة، فيقدّم أجوبة لكثير من الأسئلة، ويفكّ رموز كثير من البواطن والظواهر، التي يتوصّل إلى مفاتيحها عبر ما يتوافر عليه من رصيد أسطوري ضخم للمنجز الأسطوري الإنساني، ويتدفّق في أوعية الإدراك الجمعي، ويخلص إلى رؤية خاصة، وأسئلة ذاتية، ورؤية تبتثق من الواقع ومن إشكالاته، وتتهل من خصوصية التجربة الإبداعية، وعمومية التجربة الأسطورية المتداخلة مع اللاوعي الجماعي، وهي بذلك تمهّد لفتح القضية الذاتية على الفهم الإنساني كلّ.

والدراسة بذلك تتمرّد على بعض قيود المنهج الأسطوري ومحدّداته، وتجعل المادة الإبداعية المدروسة هي الوثيقة الأصل التي تشكّل حالة لها خصوصيتها لا مجرد انزياح عن الأسطورة، بل هي استثمار للأسطورة، لكن عبر عمل جديد له خصوصيته، ولا يمكن أن يُفهم أو يُحلّ إلا

القراءة يردّون شكوك المهاجمين بتحديد معايير للحكم على موضوعية منهجهم، تتلخّص في الخلو من الانطباعية، والتوثيق، وتماسك المنهج وتكامل الرؤية<sup>(٣٩)</sup>، وبذلك لا يترك المنهج في تفسيراته وتحليلاته مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية، ولكن في حال الافتقار إلى هذه العناصر جميعاً، فإنّ القراءة تنتهي إلى الانطباعية، ومن ثم إلى اختلال القراءة، وضعف نسيجها<sup>(٤٠)</sup>.

كما أنّهم يحتسبون بطريقتهم هذه نقطة مهمة، وهي أنّ طريقة كهذه تعمل على إعادة إنسانيّتنا، وتؤكد أنّنا أعضاء في جنس بشري قديم، تتصارع عنده العمليات الواعية مع غير الواعية<sup>(٤١)</sup>.

«إضافة إلى أنّ معرفة الأنماط البدائية كسب لعناصر ومواد نقدية جديدة تغني العناصر النقدية القديمة، وتتجه بها إلى الموضوعية، ثم إنّ المنهج الأسطوري لا يبحث عن الأدب بقدر ما يبحث عن قيمة الأدب وسرّ خلوده، وذلك ما لا يمكن أن يتحدّد بالمعايير الأدبية وحدها»<sup>(٤٢)</sup>.

كما أنّ أبرز الأحكام الانطباعية العشوائية غير المدروسة كانت عند أوائل المشتغلين بالمنهج قبل استوائه، واكتمال أدواته، أمّا الآن فقد باتت القراءة توثّق توثيقاً، ولا تترك مجالاً للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية<sup>(٤٣)</sup>.

وإن كان مالكولم كاولي رأى أنّ من أخطار هذه القراءة إلغاء الحدود الفاصلة تماماً بين الفن والأسطورة، بل وإلغاء الحدود بين الفن والدين، فإنّ أتباع هذا المنهج رأوا أنّه لم يلغ تلك الحدود، وإن لم يثبتها، ولكّنه اعتمد على نتائج الدراسات التي اهتمت برمزيات الإنسان

## موضوعية المنهج الأسطوري

المنهج الأسطوري شأنه شأن أيّ منهج آخر. يحتاج إلى دعائم يقوم عليها ليكون موضوعياً في النتائج التي يقدمها، وبخلاف ذلك تكون النتائج مجرد انطباعية لا يعول عليها.

وتتحدد معايير ثلاثة للحكم على موضوعية الدراسات الأسطورية<sup>(٢٣)</sup>:

الأول: الخلو من الانطباعية.

الثاني: التوثيق.

الثالث: تماسك المنهج وتكامل الرؤية.

## إيجابيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص

١. ينطلق هذا المنهج في دراسة النص من مفهوم اللاشعور الجمعي، ويقايا العبادات الكامنة في باطن النص ولا يحجب صاحبه. بعد أن يرفض الارتكاز الأحادي على الدراسة الوصفية للأدب.

٢. هذا المنهج يبرز الصورة، كما يبرز مستويات تناولها ودلالاتها عن كلّ شعب، فمثلاً من يوظف هذا المنهج يدرك أنّ الشّمس رمزاً للخصوبة المؤنثة عند العرب، بينما هو رمز للرجولة عند اليونان، وهو رمز للإله الأكبر والوحيد عند أختاتون.

٣. هذا النوع من المناهج يحتمل توسّع الرّؤى والتفسير والمناظير حسب تقدم التفسير الميثولوجية، وتقدم الفهم لطبيعة التفسير الميثولوجية، وتقدم الإدراك للرمز في حياة الإنسان.

٤. يتطلب قراءة نصية فاحصة، فهو يهتم من النّاحية الإنسانية بما هو أبعد من الاكتفاء

من داخله، وإن كانت الأسطورة هي مفتاح فكّ الغاز هذا العالم الداخلي للنّص الإبداعي، فهذه الدراسة لروايات نجيب محفوظ تُعنى بذلك العالم الداخلي، من دون قطعه عن سياقه الإنساني والقومي والتحليل، لا سيما أنّ الرواية بطبيعتها فن قومي، بمعنى أنّها من أبرز التغيرات الفنية التي تعبّر عن نضج الإحساس بالشخصية القومية المتميّزة<sup>(٢٤)</sup>.

وهذا يجعل دراسة الأسطورة في الرواية على الرغم من الإحالة إلى وعي لا جمعي بها، تتميّز بشكل أو بآخر بخصوصية قومية محدّدة تظهر في الدراسة شئنا أم أبينا، وبذلك لا تقودنا طبائع القراءة الأسطورية ومراميها إلى هوّة نفي الخصوصية الثقافية أو القومية للإبداع، بل يمكن أن تبرز هذه الخصوصية إذا استطعنا أن نفتح على تشكّلات الأسطورة في المنجز المدروس.

ونستطيع القول ابتداءً إنّ «القفزة الهائلة التي حقّقها نجيب محفوظ للرواية المصرية كانت أولاً وقبل كلّ شيء نتيجة لحسن استيعابه لروح الشعب المصري وواقعه، وحرصه الشديد على تصوير هذا الواقع، ونقده بقصد تطهيره من السليبيات»<sup>(٢٥)</sup>.

ويبدو أنّ محفوظاً قد وجد في استلهام الأسطورة أداة من أدوات ذلك التصوير، وهذا النقد، وليس من الممكن لدراسة جادّة أن تغفل غرض تصوير الشعب المصري، ونقد معاييه، في طور دراسة أداة ذلك، أعني أداة الأسطورة، وبخلاف ذلك يغدو المنهج الأسطوري عبثاً، وفكّ أحاجي، وإسقاط تصورات حالم يعجز عن أن يرتبط ابتداءً بأرض الواقع التي أنتجت الرواية عند محفوظ، وكانت الأسطورة تمثيلاً لها بشكل أو بآخر.

- بقيمة الجماليات الدّاخلية في النّص، فهو يهتم بالمتلقي، وبالأنماط الأساسية في المجتمع وبالمتلقي.
٥. إنّ هذا المنهج كما يرى (سكوت) يسعى لكي يفيد إنسانيتنا لنا، تلك الإنسانية التي تقدر العناصر البدائية.
٦. وهذا المنهج يستطيع أن يفسر لنا كثيراً من الظواهر، ويربط فيما بينها ربطاً يعجز عنه أيّ منهج آخر.
٧. هذا المنهج يساعد على معرفة الآخر بل ومعرفة النّفس من خلال تعامل هذا المنهج مع الذات والأعماق الإنسانية واللّاعوي الجماعي.
٨. هذا المنهج يستعين بتقنيات علمية حديثة أدبية وغير أدبية، كما يستعين بمعارف عصره في تفسير نصوصه.
٩. إذا أحسن تطبيق هذا المنهج وفق معايير الموضوعية فإنه يقدم نتائج موثقة توثيقاً لا يترك مجالاً للأحكام والانطباعات أو الأهواء الشخصية، مستمداً في سبيل ذلك ممّا توصل إليه علم الآثار، وما تركه القدماء من أساطير أو تماثيل أو طقوس.
- سلبيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص**
١. كثيراً ما يتحمّس أنصار هذا المنهج له، فيخرجون بمقولات من دون أسس، ويسعون جاهدين لتدعيمها بعد لّي عنق النّص، فمثلاً يزعم بعض الدارسين أنّ ملحمة جلجامش كانت معلقة على الكعبة دون إعطاء أدلة على ذلك، كما يزعم البعض الآخر أنّ جلجامش وهرقل وذا القرنين وموسى الخضر شخصية
- واحدة دون إعطاء أدلة على ذلك أيضاً!!
٢. المبالغة في تطبيق هذا المنهج على كلّ نص، تجعل النّص يبدو كأنّه تاريخ أسطوري لا نصّاً أدبياً.
٣. هذا المنهج يبالغ في تفخيم الأعمال الأدبية، ويرتفع بها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة.
٤. كما أنّ هذا المنهج يحطّ من قدر مؤلفي النّصوص، فيتلاشى الكاتب، ويبقى النّص مقدساً بما يحمل.
٥. هذا النوع من المناهج يُبعد القراء عن قراءة النّتحف الأدبية: لأنّه يجعل المرء محتاجاً إلى قراءة الكثير من الكتب كي يفهمها، كما أنّه محتاج إلى أن يفكر ملياً في كلّ جملة من جمل العمل الأدبي.
٦. قد يبالغ أتباع هذا المنهج، فيجعلون اعتقادات أخرى مكان ما قاله المؤلّف على وجه الحقيقة، ويؤولون ما أراد على غير ما أراد.
٧. هذا المنهج يجعل الأدب كحامل لعدد من الأساطير، فيفقد العمل جزءاً من متعته التي تنتهي بمجرد أن يفكّ الشّخص رموز هذا العمل، دون الاستمتاع به، فهو مجرد لعبة رموز.
٨. هذا المنهج يلغي الحدود بين الفن والأسطورة بل بين الفن والدين.
٩. هذا المنهج لا يفرّق بين الفن الجيد والفن الرديء، فهو يضعها على قدم المساواة، فكلُّ ما يهتم المنهج تفسير باطن النّص، وفكّ رموزه.

## إبداعُ النقد..

### «السمة التي تبرز من لا مكان»

< عبد الله السقر - من السعودية

ثمة قسمةٌ ضيزى، يرثها البعض، عندما يجري تناولُ نفس ما نقدنا لجهة الكاتب في كونه يصدر عن تجربة نقدية، فيحوز لقب «الناقد» الذي تُعطى أحكامه الصلبة والوثوقية ومن ثم القبول.. أو يصدر الكاتب في أرائه النقدية عن تجربة إبداعية يراها أحدهم أقل من تملك رتبة النقد، وينجز عنها تقييمٍ سلبي يضع كتابة المبدع النقدية في سلة الخفة والعشاشة، ويعدها ضرباً من الخواطر على هامش النص المنقود، ويأبى من المجاملات الصحفية ناني تحت عنوان التسويق والإشهار بمعناه الاستهلاكي والحفطي، وإن نقداً هذه طبيعته وإن كتبه مبدع مهما علا شأنه سرعان ما يخفت ويذهب إلى الزوال.

ومن أسباب هذه القسمة انتشيرية إيلاءً وحنوسٌ يؤشران على انطباع عامٍ يخصه هو. المعرفة النقدية امكانات الأوتى، إن ثم تكن التوحيد، تسويغ الاتصال بالأثر. التمتد، وتلمس عوائمه انجماية،



وسير. خفاياه التي تمتع عن انتظرة الأوتى التمتجلة، فيما تلك انعوائم وانخفايا تحتاج إلى إنعام نظير. وحسن إصغاء لتجليتها أمام انقارئ.

وإن يتأتى ذلك انتفاذ إلا بائة معرفية دقيقة، ومراسٍ طويل، ودرية هائلة في شعاب التضريرات وانماهج: اتوافد منها وانموروث، على نحوٍ يهدد الطريق.. ويفتح انسطح للعبور إلى مكان انص ومعانيه التمكنزة في الأعماق. وفي اتحال نفسه.. فإن التمدع، التمشغل بتجربته انجماية وبحكم تكوينه، لا يتوافر على تجربة اتناقد التمرقية، ويفتقر إلى مثل رصيده التمرقي واتثقافي، عمارته غزاردة انفعال

وأينا نقاداً مبدعين يقاربون انصوص اشعرية وانسربية بإبداع مكافئ ومواز، ونقاداً آخرين تقصر كتاباتهم عن تقصي شراذم الإبداع في تلك الأعمال والإحاطة بمواطن انجمال فيه، وفي اتوقت نفسه، ثمة مبدعون نقاد يضعون أيديهم وأيدي اتقراء معاً على جمرة انص.. واتقاط التجربة انجماية والإنسانية في تناول ربما عز نظيره عند اتناقد، ذلك أن التمساة



يدلف إلى مجهول الكتابة الإبداعية بحواسٍ مصقولة في غاية الانتباه، تلتقط الإشارات، ويمضي إثرها ليوافي مكتشفاته مثل لُقَى تبرز تحت قلمه، تطفر رِيَانَةٌ ملتَمعة تأخذُ إلى حُضن الدهشة، وكف المفاجأة، وحجّر الرائع اللامتوقّع.. شأنه شأن الصياد الذي يرمي سنّارته في مجهول البحر على انتظار الوعد الغائم، كما ينصح المخرج السينمائي روبرت بريسون في مدوناته حول السينماتوغراف: «كن جاهلاً بما ستلتقطه بقدر ما يكونه صيادٌ عند طرف قصبته (السمة التي تبرز من لا مكان)».

وأحسب أن المبدع الناقد لا يختلف في هذا الشأن عن الناقد المبدع في تجربة القراءة والإبحار بين سطور الكتابة الإبداعية. المبدع بما يتوافر عليه من ذخيرة جمالية وخبرة إبداعية، وبما ينطوي عليه من موهبة أنضجتها سنواتُ القراءة النوعية والتفتّح على جهات الجمال بحصيلة ذائقة مرهفة؛ تعرف كيف تُدار البوصلة.. يستطيع هذا المبدع النفاذ إلى أرض الأسرار واكتناه مجاهلها، والعودة بنصّ نقدي لا يقلّ في أثره عن النص الإبداعي.

إن النقدَ يبلُغُ مرتبة الإبداع ومعانقة ضفافة، بصرف النظر عن صفة الكاتب فيما إذا كان ناقدًا أو مبدعاً، عندما يتحوّل إلى رحلة اكتشاف مصحوبة بأدواتها الخلاقة التي لا تقفن ولا تلهي. تسند مصباح العمل، وتشجّد حضور الكاتب، وتشحنه بطاقة عالية التنبّه والإصغاء لما يعمل في أعماق النص.. ويحدث من إشارات وأسئلة تضطرب في الخفاء، وتريد الإعلان عن وجود لا يتبدى إلا بصيغة مكافئة هي الإبداع نفسه.

ليست متوقفة عند «الآلة المعرفية» وحدّها التي تصبح في بعض الأحيان عازلاً بين النقد وبين النص، حين تتحوّل هذه «الآلة» غايةً في ذاتها وليست وسيلة؛ آلة استعراضية ورطانة غريبة تدور حول مفرداتها ومصطلحاتها دون أن تقول شيئاً ذا بال عن العمل. تصبح الكتابة النقدية هنا مستغرقة في مرآتها، غريقة في نرجسيّتها، لا تقارب النص الإبداعي إلا على سبيل المباهاة بما تملكه من عدّة معرفيّة تجعل من صاحبها في أحوال كثيرة، ديكتاتورا يريد أن يُنطق العمل بما يريد، لا بما ينطوي عليه، ولا بما تفرضه سياقاته؛ الجماليّة والاجتماعيّة والثقافيّة. ينصبّ جهده على تطويع النص وإذعانه لنموذجه النظري الذي تحجّر إزاءه، وملك عليه أمر نظره؛ فلا يحيد عنه قيد شعرة. كبير همّه المطابقة ما بين أوراقه المعرفية وما بين أوراق النص الإبداعية، في ممارسة تستعيد حكاية سرير بروكرستس، وذكرى الأجساد المقطّعة أعضاؤها، أو المخلّعة أوصالها؛ لأنها تفيض أو تنقص عن مقاس السرير العجيب.

الفرق بين الناقد الفارق في آله، والناقد المبدع أن هذا الأخير يستعمل آله، ولا يدعها تستعمله. لا يتوقّف عندها يجذب الأنظار إليها، ويتشاور على المبدع وعلى قرائه أيضاً. إنه يتخذ من حصاده المعرفي مركبة عبورٍ وغوّاصٍ ومسباراً، يكتنه بها أبعاد النص ومراميّه.. وما تخزنه بُناه العميقة. لا يقول بالجاهزية ابتداءً، ولا ينطلق من معرفة تامة لها وهمّ الإحاطة والشمول، لا تنتظر الدهشة وتحذر من مباغئات النص.

الناقد المبدع يبني قراءته خطوةً خطوة،

## من النقد الأدبي إلى نقد الخطاب

< محمد جميل أحمد

تمة مغالطة تاريخية ارتبطت بفكرة النقد الأدبي في كونه نقداً معنياً فقط بالنصوص الأدبية والجمالية منذ بدايات القرن العشرين.

وعلى الرغم إمكانية ملاحظة الدور الخفي للإدارة الاستعمارية التي قاومت حرية النقد في الكتابة عن النصوص الجمالية والأدبية، بإحياء الكتابة الحصرية في ذلك الجانب؛ إلا أن تمة وعياً عاماً ورتقه الكتابة العربية منذ الأزمنة القديمة بخصوص ذلك الارتباط العضوي بين النقد الأدبي بوصفه نقداً في النصوص الأدبية واللغوية، من دون تجاوز ذلك إلى فضاءات أخرى تتصل بجملة من الخطابات الأخرى التي كان ينتجها المجتمع، سواء أكانت خطابات دينية أم سياسية أم اجتماعية.

هذه الحالة امتدت إلى ما بعد المرحلة الاستعمارية، وأصبحت مع جهود مجموعة من الرواد العرب في مجال النقد الأدبي من أمثال طه حسين والعقاد حالة مكرسة، كما لو أنها التعريف الحصري للكتابة النقدية؛ فالتماهي بين النقد بوصفه منهجية متصلة بالأدب فقط، أصبح حاكماً لطبيعة الكتابة النقدية بذلك النوع من الخطاب الجمالي.

ثم التطويع على مهمة الناقد المفترضة بوصفه نقداً لجميع الخطابات المنتجة من قبل المجتمع، وتحويل تلك المهمة إلى المفكر الذي غالياً ما يبدو كتاباته أكثر التصاقاً بالأكاديميات، وأبعد عن الوظيفة النقدية للكتابة.



يبد أن السؤال الذي يطرح نفسه حيال هذه المعضلة هو: هل العملية النقدية في الكتابة قابلة للانزياح إلى مختلف أنماط الخطاب التي ينتجها المجتمع، وما الذي جعل من تكريسها ذات متصلاً فقط بحدود الخطاب الجمالي/الأدبي؟

لقد كان هذا الفصل بين الخطابات

المعرفية القابلة للنقد، هو بمثابة مؤثر انقسام وانقسام في الحياة الفكرية العربية ذاتها؛ لا حول طبيعة الكتابة وحسب.

وفي سبيل الإجابة على هذا السؤال، سنجد أنفسنا أمام حالة خاصة وفريدة بالكتابة العربية، قد لا تجد لها أي نظير في أنماط الكتابة النقدية للأمم الأخرى.

ولعل الترابط الذي يفسر لنا انقسام المعرفة عن

وغير هذا الفصل غير المعرفي وغير المنطقي، النقد - في مستوى آخر - هو غياب الفلسفة في

حياتها المعرفية والتعليمية، فالفلسفة بوصفها معرفة تنظم جميع المجالات من خلال (اشتغال العقل على العقل)، جسّد غيابها سببا آخر لعدم ملاحظة النقد في كونه آلية معرفية لمختلف الخطابات.

ولعل من الجدير بالملاحظة في هذا الصدد، هو أن الكثير من الكتابات النقدية للنصوص الأدبية التي ازدهرت في العقود الماضية من القرن العشرين، وعلى رأسها كتابات طه حسين والعقاد، لم تعد اليوم تعكس حيوية راهنة حيال تلك النصوص التي عالجتها، أو أنها فقدت الكثير من بريقها. ويعود جزء من فقدان ذلك البريق إلى اقتصار نقد النص الجمالي في حدود جمالياته وحسب، وبعيدا عن الطبيعة البنيوية واللسانية والثقافية للشروط المتصلة بإنتاجه، وانعكاساتها كخطابات محيطة للخطاب الجمالي ذاته.

فالنظرة النقدية للنصوص الأدبية بوصفها خطابا، تمنحه الكثير من السمات المضيئة لطبقاته ومستويات التأويل فيها، والهوامش المعرفية والثقافية الأخرى؛ أي أن الكتابة النقدية بوصفها نقدا للخطابات المختلفة، تختزن قراءة جدلية متناظرة، وتكسب النص غنى في تفسيره وتأويله، وفي الوقت نفسه تمنحه إحالات مرجعية تمتد من قدرته على مقاومة الزمن.

من جهة ثانية، فإن القراءة النقدية للخطابات التي ينتجها المجتمع لا تعني وفق هذا تناول أن يتحول الناقد إلى موسوعة معارف فهذا غير ممكن بطبيعة الحال وإنما يعني تحديدا: القدرة على امتلاك أدوات معرفية إلى جانب تخصصه الأصل، تعينه على قراءة النص ونقده، سواء أكان جماليا أم سياسيا أم فنيا أم فولكلوريا.

إضافة إلى ذلك ينطوي استصحاب القراءة النقدية للخطابات الأخرى وفق معيار السمة

الأسلوبية المتصلة بالنقد الأدبي، على قيمة جمالية مضافة؛ من شأنها أن تجعل الأسلوب الأكاديمي أكثر تشويقا وحيوية، عبر استخدام جماليات اللغة والبلاغة التي يعتمدها النقد الأدبي في مقاربتة للنصوص.

فليس بالضرورة أن تكون الكتابات الأكاديمية في العلوم الأخرى مثقلة بذلك الأسلوب الجاف والغامض في الوقت نفسه، كما أن الجانب النقدي في تلك العلوم هو الذي سيتكشف عن قابلية جمالية.. حين يتم من خلاله استخدام الأدوات البلاغية للنقد الأدبي، وتوظيفها في الأسلوب الكتابي لتلك العلوم.

على أن فكرة النقد بذاتها، ربما كانت سببا في اقتصاره على النصوص الأدبية، كمهرب جمالي من استحقاق النقد المتصل بالخطابات الدينية والسياسية، والنظر إليها كخطابات ونصوص خاضعة للنقد.

ذلك أن هذا الجانب من النقد المتصل بالخطابات الأخرى التي ينتجها المجتمع، يرتبط أساسا بفكرة الحرية التي لا تزال شبه غائبة في مناهج البحث العلمي والدرس بصورة عامة. ففي ظل الحرية المعرفية، يمكن أن ينتقل مفهوم النقد بمعناه المعرفي من حقل الأدب إلى الحقول الأخرى في السياسة والاجتماع والدين والتاريخ و...

هكذا سنجد أن الناقد الأدبي وفق هذا الفصام الذي نشأ في الحياة العربية المعاصرة بين النقد والعلوم الإنسانية شخصا منعزلا عن سجلات الحياة العامة في الخطابات التي ينتجها المجتمع، بحيث يصدق عليه مفهوم المثقف ذي البرج العاجي، من خلال عكوفه على تحليل ونقد نصوص أدبية قابلة للنقد، دون أن تتطوي على ردود أفعال تسهم في الحراك المعرفي والفكري للمجتمع بصورة فعالة ومنتجة.

الحدث واستثمار منهجياتها الإستراتيجية في المعرفة، لضمان إنتاج خطاب معرفي فاعل ومنتج وحر، بعيدا عن الاحترازاات التي تنعكس في وعينا من إكراهات ذهنية التخلف ونمطه العام.

هكذا، مثلا، كانت (مدرسة فرانكفورت) التي أسست النظرية النقدية المعاصرة عبر أهم روادها (فالتر بنيامين، مارك يوركايمر، تيودور أدورنو) وصولا إلى يورغن هابرماس في بداياتها منطلقا من معهد البحث الاجتماعي في جامعة فرانكفورت، لتنتج بعد ذلك عبر التفاعل الخلاق بين علم الاجتماع والفلسفة: النظرية النقدية التي لا تزال إلى اليوم هي الأكثر راهنية وفاعلية في نقد الخطابات التي ينتجها المجتمع، سواء أكانت خطابات جمالية/ أدبية، أم خطابات دينية، أم سياسية. ومن خلال استثمار جماليات خطاب النقد الأدبي في تحليل ونقد الخطابات المعرفية الأخرى، كان تأثير (ميشيل فوكو)، و(جاك دريدا)، و(جيل دولوز)، كبيرا وعميقا في الثقافة الفرنسية، عبر كتاباتهم النقدية والفلسفية، حين مارسوا الأداء المزدوج للناقد والمفكر معا، وضمن بنية واحدة تتصل بنقد جميع الخطابات.

ورغم بروز نقاد عرب كبار مارسوا العملية النقدية ضمن رؤيتهم الشاملة في نقد الخطابات التي ينتجها المجتمع، مثل: إدوارد سعيد، وجورج طراييشي، وهاشم صالح، وغيرهم، إلا أن الحاجة لا تزال ماسة إلى تأسيس مفهوم النقد ضمن النظرية النقدية للخطابات التي ينتجها المجتمع.

وبطبيعة الحال، سيكون المشوار طويلا وصعبا لبناء وتوطيد تلك الرؤية في ميدان النقد وتوطيئها: لأن أهم إشكالات المعرفة لدينا في العالم العربي هي غياب معنى الحرية كحاضنة طبيعية لمنهجيات المعرفة والعلوم.

والأخطر من ذلك، أن تكريس فكرة النقد الأدبي باعتبارها منحصرة بسياق النصوص الجمالية، أصبحت من بديهيات وعي النخب الثقافية حيال رؤيتهم لوظيفة الناقد، بطريقة يصبح من الصعب معها فك الارتباط في ذلك الوعي الشعبي، بين ضرورة النظر إلى نقد النصوص المختلفة التي ينتجها المجتمع كنصوص تخضع للعملية النقدية، ضمن مهمة الناقد/ المفكر، وبين مهمة الناقد المنحصرة في ذلك الوعي كشخص معني فقط بالنصوص الأدبية.

هنا سنجد أنفسنا أمام حالة أخرى تكشف عن مدى بعدنا عن توطيد فكرة الحدث، كروية تمنحنا وعيا تاريخيا بالمعرفة التي ينتجها المجتمع، ضمن خطابات قابلة للنقد في حقول الفلسفة والفكر والأدب، التي يمارسها الناقد/ المفكر من دون أن يقع في ذلك الفرز الإشكالي بين مهمته كناقد، ومهمته كمفكر.

إن قضية انتقال العملية النقدية من كونها مختصة بالخطاب الأدبي، إلى كونها منهجية نقدية في فحص مختلف الخطابات التي ينتجها المجتمع، سيجعل منها منهجية جدلية فاعلة في تحريك الساحة الفكرية والثقافية، وقابلة لأن تخلق تأثيرها الجمالي المزدوج، سواء لجهة إغناء الخطاب الأدبي بآليات التأويل والتحليل، التي تدرجه في صميم الوعي العام: أي بكونه خطابا متفاعلا، لا متعاليا، أو لجهة تفعيل جماليات اللغة في بنية العمل النقدي المتصل بالعلوم الانسانية الأخرى، ليجعل من أسلوبها قابلا للتلقي كأسلوب جمالي ينفذ إلى نقد خطاباتها بتشويق مؤثر في وعي المتلقي.

ونتيجة لانفصال النقد الأدبي من حيث موضوعاته، أو خطابه الجمالي عن العلوم الانسانية الأخرى، تتكشف لنا اليوم مدى حاجتنا إلى تمثّل

## النقد النسوي لدى

## الدكتورة سعاد المانع

< أ. د. صالح زياد

استاذ النقد الأدبي الحديث ورئيس تحرير مجلة الآداب بكلية الآداب جامعة الملك سعود، الرياض

ينحصر ما كتبه الدكتورة سعاد المانع، من أبحاث نقدية أدبية، أو يكاد، في اتجاهات ثلاثة: أولها يختص بوصف صورة المرأة التي تصنعها الثقافة والأدب وشرحها وتحليلها؛ والثاني يكشف عن السمات الخاصة بكتابة المرأة بما يفرقها عن كتابة الرجل أو يجمعها بها؛ والثالث نقد النقد النسوي العربي. وهذه وجهات ثلاث ينقسم عليها -إجمالاً- جهد النظرية النسوية والكتابات النقدية المنتسبة إليها، لكن هذه الوجهات التي توحد الجهد النقدي لسعاد المانع تحت لافتة النقد النسوي، توحيده أيضاً -بالقدر نفسه- في الانتساب إلى سعاد المانع نفسها.

لقد كان التحيز ضد المرأة همّاً عاماً في أبحاث سعاد المانع، وهو همّ تنشط له عبر إستراتيجية المقاومة للهيمنة. فلئن كانت هيمنة الرجل على المرأة وحلولها في موقع الهامش وفي منزلة سفلى بالنسبة إليه هي مادة النظرية النسوية ونشاطها النقدي، فإن الهيمنة بكل أشكالها موضوع وثيق الصلة بالنظرية النسوية. ولدى سعاد المانع، تغدو هيمنة المقولات النسوية ذاتها مادة للبحث والاكتشاف والمساءلة. وهو المنشط النقدي لديها الذي يتصل ولا ينفصل عن استقصائها للمتن الثقافي باحثاً عن تجليات التحيز ضد المرأة وأمثله؛ ولكن بالقدر نفسه تجليات الإنصاف لنماذج فردية من النساء، فليس التحيز ضد المرأة وحده -لدى سعاد المانع- مادة الاشتغال النسوي.

هذا النقد، لأن الإيديولوجيا دوماً مضلّة معرفياً، ولهذا فإن التأسيس المعرفي يقاوم تسيد الإيديولوجيا وتضليلها. وفي هذا المورد تبدو سمة واضحة للنقد النسوي لدى سعاد المانع.

وإبرز ما يمكن الاستدلال به في هذا الصدد، مقاومة سعاد المانع للتعميم والشمول والإجمال. تقول: [إن

الذي يهيمن هنا (هي النقد النسوي) هو الفكرة حول اتفاق كل لغات العالم وكل ثقافات العالم لتكون ضد المرأة]. وترى في مقابل ذلك أن

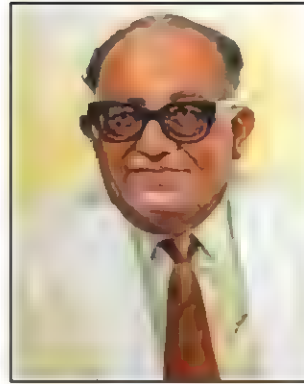
وإذا كان المنزخ الإيديولوجي بارزاً في النقد النسوي، بالمعنى الذي يعاين الإيديولوجيا بوصفها فكرة مغلقة في مقابل المعرفة؛ والفكرة المغلقة هنا هي الاضطراد والقمع الذكوري التسلط على المرأة والعمل على إزاحته. وقد نفهم وصف رامان سلدن للناقدات النسوية الشهيرة هيلين سكسو.

من هذه الزاوية تحديداً، حين قال: [إن منهج سكسو منهج رؤيوي يتخيل لغة ممكنة أكثر مما يصف لغة موجودة] فإن هذا ملحن في معرفة





هناك تفاوتاً في الموقف من المرأة بين بيئة وبيئة، وتقول: [وحتى إذا ما اترضنا اتفاق الثقافات على عدا المرأة، واتفاق اللغات على انتحيز ضد المرأة، إلا يستدعي الأمر النظر في خصوصيات كل ثقافة إلا تكون هناك صنف مختلفة لجوانب العدا في الثقافة واللغة تفاوت من



شكري عباد

وبالتصبع، فإن القيمة الأدبية هي قيمة جمالية فنية، والقيمة المنهجية هي انفعال انتقدي هي قيمة معرفية، أما القيمة اتسوية فهي قيمة من زاوية الموضوع ومن زاوية اتروية إليه في وقت معاً، وقد ظلت الأسئلة المنهجية تجاه انتقد اتسوي ندى سعاد ائمانع ملحة على تحرير الموقف انتقدي اتسوي

وتعميقه بالتمؤدى المنعفي، فهي تسأل: [هل مهمة انتقد الأدبي اتسوي هو مجرد الالتزام بقضية اندفاع عن المرأة؟ وهل تؤخذ الأحكام على الأدب من مجرد هذا الالتزام؟ وهل تصوير اتساء في الأدب بصورة متحيزة كان له أثر في اتواقع على رؤية اتساء لأنفسهن كما رأت غويار وغليبرت في كتابهما [المنجوبة في اتلية؟ وهل تصوير أي امرأة في الأدب على أنها سيئة يؤخذ على أنه يعزّز إيديولوجية كراهية المرأة؟ وإذا كان علينا أن نختزل الأدب الذي تصور فيه اتساء على أن يكنّ نساء جيدات في مفهوم اتناقد اتسوية فكيف يمكن أن يتفق هذا مع حقيقة اتساء؟].

وتذهب إلى الاستدلال برأي شكري عباد الذي يتفي اتقيمة الأدبية عن الأدب من زاوية اتتميز بين ما تكتبه المرأة وتمثل فيه خصائصها الأنثوية وما يكتبه الرجل، [فالأدب الذي تكتبه المرأة حين يظهر فيه انعكاس نوعي المرأة تجاه وضع معين يمسه أو تبدو فيه حساسيتها تجاه موقف ما، فإن هذا يمكن أن يستفيد منه اتباحثون الاجتماعيون والتمعنيون بقضية المرأة

ثقافة إلى أخرى وتفاوت من لغة إلى أخرى، إلا تستحق اتثقافة اتعربية واللغة اتعربية استقراء نما هو موجود فيها وتاملاً فيه مع ربطه بالإطار الاجتماعي والتزمي اتاريخي الذي أحاط به عند إنتاجه].

ونهذا، بدا هي ممارستها انتقدية اتتحاشي للتقويم، فهي تدرس وتكشف وتحلل صورة المرأة في بعض أبحاثها، من دون أن تضفي قيمة تلوي ببعض الصور على بعضها الآخر، ونقرأ -مثلاً- ما تعلقه في مفتاح إحدى دراساتها التي تناوئت فيها صورة المرأة في متن شعري محدد من اشعار اتساء، حين تقول: [لأن يكون ضمن اتدراسة هنا وضع معايير للشاعرات، كان توضع قيمة أعلى لشعر اتشاعرة تكونها تتسم بالجرأة في طرح تجارب لا تتقبل اتقائيد الاجتماعية من المرأة طرحها، ولا انعكس كأن توضع قيمة أعلى لشعر اتشاعرة تكونها حريصة على الالتزام بالتقائيد الاجتماعية وعدم التماس بها في اتشعر، هنا اتبحث في اتشعر لا يمس المواقف الاجتماعية أو الأخلاقية، وإنما يهتم بتقديم هذه الصور من دون تحيز ضدها أو معها].

فائدة عظيمة، لكنه لا يحقق قيمة على المستوى الأدبي ما لم يتجاوز الانعكاس والحساسية إلى ما هو أكثر مساساً بجوهر الأدب.

\*\*\*

هذا الموقف المعرفي والأدبي الذي وقفته سعاد المانع، قادها إلى تفكيك الموقف المتحيز ضد المرأة ونقضه بأكثر من معنى. ويجب أن نسجل هنا اتساع المساحة الكبيرة التي استوعبتها جهود المانع في تأمل الموقف من المرأة ومطالعة متون متنوعة في صيغها وسياقاتها وأزمانها. وأول ما تؤكد المانع في هذا الصدد هو تعدد صور المرأة واختلافها وتناقضها بين العصور وفي العصر الواحد بل لدى الشاعر أو المؤلف الواحد. ومؤدى ذلك لا ينقض، فحسب، التعميم السائد في وجهة النقد النسوي، بل ينقض الصور والمواقف المتحيزة ضد المرأة؛ لأنه يحيلها من الصفة العامة في الطبيعي إلى الصفة المتغيرة والحادثة والمتنوعة في الثقافي.

ويأتي الاحتكام إلى السياقات المقامية والتاريخية للملفوظات الواصفة للمرأة في مقدمة ما تتكى عليه المانع في نقض المحمولات المنتقصة للمرأة والمضادة لها. فالقول -مثلاً- بشح القيم الإنسانية التي يمكن أن تُمدَّح بها المرأة في الرثاء، لها وأنها تُمدَّح بما لا يمدَّح به الرجل يخرج -في نقض المانع له- عن حساب المجالات الشعرية من حيث ما لها من قيم خاصة؛ ولذلك يغدو -فيما تستشهد بكاء الرجال الشجعان مثلاً- وتهالكهم مقبولاً منهم في الغزل. وكما تختلف سياقات القول تختلف

مجالات قيم المدح وسياقاته ولهذا فإن كلام النقاد القدامى المفقّر للقيم المدحية للمرأة ناتج عن خلطهم بين صورة المرأة في الغزل وصورتها في مجالات الحياة الأخرى، فوصف جميل لمحبوته بالبخل وكعب بن زهير بعدم وفاء محبوبته بالوعد مقصوران على الغزل. وهما قيمة عليا للمرأة في هذا السياق وحده لدالتهما على ترفع المرأة وعفافها، لكن البخل وإخلاف الوعد في العموم مذمومان عند المرأة والرجل على حد سواء.

وقد كان التفسير بالسياق لدى الدكتورة المانع منظوراً لتأويلها بعض المعاني المرصودة لدى الجاحظ في موقف انحيازه ضد المرأة، وذلك بنسبتها إلى سياق الهزل المألوف -بين حين وآخر- في مؤلفاته. «ومن ثم فورود ذكر المرأة في سياق الجنس، أو في سياق عدد من الطرائف والقصص الفكاهية تتسم فيها المرأة بالحمق أو العي أو اللكنة لا يمكن النظر إليه على أنه يصور اتجاهًا متحيزاً عند الجاحظ عن المرأة. فالحديث عن الجنس يرد في كثير من الأحيان، بصورة فكاهية أو ساخرة عن الرجل، والطرائف التي تحتويها كتب الجاحظ يرد كثير منها متصلاً بوصف رجال بالحمق أو اللكنة أو العي أو غير ذلك، وليس بالأمر النادر عند الجاحظ أن يورد لبعض النساء في ذم أزواجهن قولاً ساخراً يتصل بالجسد».

\*\*\*

ولئن كان وقوف المانع ضد التعميم قرين رغبتها في الانعتاق باتجاه المعرفي في دراساتها النقدية النسوية، فإن الكشف لصور

وتأويل عبيد الله الغدامي  
للمثل المتداول حديثاً في  
تجد البيت ما لها إلا السر  
أو القبر. وبآخر متداول في  
الحجاز البيت للجوز ولا  
للقوز. بأنهما يدلان على  
أن البيت عورة لا يد لها من  
السر. وهذا السر يتحدد إما  
بالزوج أو بالقبر، فالمانع ترى  
أن الخطر في صيغة المثلين لا



د. ميجان رزوي

يجعل أحدهما يطابق الآخر فالأول يستخدم  
لفظ السر. والسر دلالات كثيرة ولا يقتصر  
على الكناية عن الزوج، وكلمة القبر تؤكد  
فكرة السر أكثر مما تعبر عن الرغبة في  
موت البنت مثلاً ترد في بيت أبي فراس لنا  
الصدر دون العالمين أو القبر تؤكد ضرورة  
حصول الصدرة.

\*\*\*

وفي مقابيل الأشعار والأمثال والتقصص  
والمواقف وأكوار التي تقتصص -في التراث  
العربي الإسلامي- من كفاية المرأة العقلية  
والبهائية والسلوكية والأخلاقية والعملية، وتصل  
بين قيمتها وبين جسدها، وبين الخوف منها  
وبين الخوف عليها، وبين العار والغواية  
والخيانة... الخ، تحشد الدكتور المانع عديداً  
من الأشعار والتقصص والمقولات والمواقف  
التي تدلل على ضد ذلك، فهناك أشعار تنسب  
الشخص إلى أمه في معرض المدح أو النحر،  
وأخرى تشف عن عاطفة حميمة في التحاور  
مع الابنة أو الزوجة، واعتزاز الفارس بزوجاته  
النساء، وجدل الشاعر مع العاذلات الذي يتم

النعيم يجاوز لديها تحاشي  
التقويم والإيديولوجيا ويجاوز  
الاستقراء الناقص إلى التأويل  
المنعسف أو ما يسميه  
أميرتو، أيكو التأويل المفرط  
Overinterpretation. ومن أمثلة  
ذلك وقوفها على تأويل ميجان  
الرويلي لقول أخت لتمان:  
لاني امرأة محمقة... الذي  
يورده في مقالته الحيوان بين

المرأة واليهان مستنداً به على أن هذه المرأة  
تتصف بالحمق، ومجهاً إياه على إيراد الجاحظ  
له، ضمن ما يورده من مقولات مصنفة لدى  
الرويلي بما يسلب المرأة اليهان ويحصر وظيفتها  
في الجنس، لكن المعنى الذي سعاد المانع مختلف  
فقال محقق هذا معناها من يولد لها أولاد حمقى،  
وقد كان زوج أخت لتمان محمقاً كما تذكر هذه  
الأسطورة، فهو سبب حمق الأولاد، ولو كانت هي  
الحمق، أو هي سبب حمق الأولاد لما أمّلت أن  
يأتيها ولد نجيب مثل لتمان.

ومثل ذلك تأويل ميجان الرويلي في مقالته  
نفسها بوصية ضرار بن عمرو الخنسي لابنته عند  
زواجها: يا بنية أمسكي عليك الفضلين، قالت  
وما الفضلين؟ قال: فضل الغلظة وفضل الكلام.  
فليس في هذه الوصية من وجهة نظر المانع أي  
تمييز ضد المرأة يسلبها اليهان ويحصرها  
في الجنس، لأن معنى الفضل هنا ليس هو  
المعنى المتداول للكلمة، ولكن معناها الخاطش  
من الشيء أو الزائد، والزائد من هذين الأمرين  
هو ما يوصي هذا الأب ابنه بتركه، ومثل هذه  
الوصية تقدم لرجل.

يُنسب إلى الجاهلية وحوالي المئة وخمسين عاماً الأولى للهجرة من تلك المقولات قابلاً للدحض. ومثال ذلك العبارة التي يوردها الجاحظ في سياق تربية البنات غير منسوبة إلى أحد: «كأن يقال لا تعلموا بناتكم الكتابة، ولا ترووهن الشعر، وعلموهن القرآن، ومن القرآن سورة النور». فهذه العبارة -فيما ترى المانع- تشير إلى أن تعليم البنات الكتابة ورواية الشعر كان أمراً متاحاً، وإلا لما جاء النهي عنه.

وحتى الحديث عن «وآد البنات» الذي يُنسب في القرآن الكريم وفي كتب التفسير والتاريخ ممارسة غاية في الدلالة على حقارة المرأة عند بعض العرب في الجاهلية، تأخذ عند المانع تأويلاً يبرئها من الدلالة على تصور المرأة العورة، وتستعين بكتب تفسير القرآن الكريم في ذكر أن الوأد كان يحدث بسبب الفقر وخشية العيلة. أما ما يرد في بعضها من الإشارة إلى خشية العار فإنه يرد فيها على أنه احتمال آخر وليس على أنه أمر مقطوع به، بدليل قبولهم فداء الموءودات كما في فخر الفَرَزْدَق بصنيع جدّه.

أما السبب التاريخي الذي تعزو إليه سعاد المانع بروز التحيز ضد المرأة في التراث العربي، والانتقاص منها، وتصورها عورة... الخ، فهو تعرض فكرة الصون والغيرة على المرأة للغلو والمبالغة بعد القرن الثاني الهجري، حتى شمل عدم ذكر أسماء النساء النبيلات في الرسائل، وظهرت إشارات في الشعر إلى الرغبة في موت البنت وعده نعمة بسبب الغيرة والحماية وخشية العار (أمثلة من البحثري وكشاجم وابن زيدون)، وتلاشى ذكر المرأة في الشعر في غير الغزل والثناء. وقد كان تطور المجتمع وكثرة الجوّاري

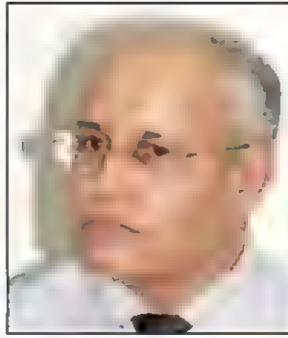
عن وجود المرأة القوي وصراعه معها في الرأي، وتردّدُ أسماء نساء كن يسهمن في الحروب كما يرد عن نساء الخوارج، وذكر وفود نساء كبيرات في السن يقدمن على معاوية أو يستدعيهن هو، ونسبة خطب أثناء بعض المعارك بين علي ومعاوية للنساء. وإلى ذلك فقصص العرب القديم حافل بقصص تبدو المرأة فيها وثيقة الصلة بحياة الجماعة، وتشير إلى تمتع المرأة بالعتق والبراعة في العمل أو البيان.

ويأتي التأويل التاريخي واحداً من أبرز مستندات سعاد المانع في قراءة الموقف الثقافي من المرأة في التراث العربي. وهو تأويل لا يفصل عن التأويل السياقي الذي يحيل الملفوظات إلى دائرة مقامية خارجية أوسع من الملفوظ نفسه، ولا يفصل عن ما يطبع صفة المرأة في المقولات بما يقسمها بين نقيضين أحدهما ضد المرأة والآخر معها، وأحدهما متحيز والآخر محايد أو عادل. وأول مظهر للتأويل التاريخي هنا، هو نسبة الملفوظات الواصفة للمرأة إلى زمنها التاريخي، وهي نسبة تستند إلى فرضية تحل مشكل التناقض والتعارض في الموقف من المرأة، وملخصها أن التحيز ضد المرأة حادث في التراث العربي وليس قديماً، ووافد على الثقافة العربية وليس أصيلاً فيها.

وبالطبع، فإن هناك مقولات مهيئة للمرأة لا سبيل إلى تعيين زمنها، وأخرى منسوبة إلى العصور القديمة في تاريخ التراث العربي، أي إلى الجاهلية أو صدر الإسلام. وفي ضوء تلك الفرضية يبدو غير المنسوب إلى زمن بعينه من تلك المقولات متأخر تاريخياً، كما يبدو ما

انتانيث: يمثل كلمة «عاقرة» انثى رأت فيه إحدى انتاقدات مظهراً تمييزاً: ائله ضد امراء، فائله انعرية تجعل انصفه من بعض انصيغ (مثل عاقرة) مشتركة بين الانثى والذكر.

وهذا تستكر سعاد ائمانع ما يذهب إليه محمد نور آفاية وعبد الله الغدامي ورشيد بن مسعود من انبحث عن نعة مؤبنة واندعوة إلى تخلص ائله من ككوريته انتاريخية وتأنيث انذاكره بناء على اقتراض خصائص نغوية مرتبطة بطبيعة امراء انبيولوجية، فائله المؤبنة على هذا انحر نيس ندى ائمانع سوى فكرة مبهمه غامضة لا تشف عن تحديد نصفه انتي تكون بها سمات ائله الانثوية انمفرقة عما يمكن أن نصفه بلغة ككورية، أما خصوصية انكتانية النسوية عند ائمانع فإنها نابعة من خصوصية وضعها الاجتماعي واختلاف ظروفها، وتظهر في اختيار موضوعات انكتانية وفي انروية نلائم ونلفس انشرية من وجهة امراء، وتجد ائمانع في تصورات ائله الانثوية، في انتقد انتسوي انعريي، من زاوية الاختلاف انبيولوجي لمرأة، موقفاً تقليدياً يتبنى حرفياً ما طرحته انتاقدتان انتسويتان نويس أريماري وهلين



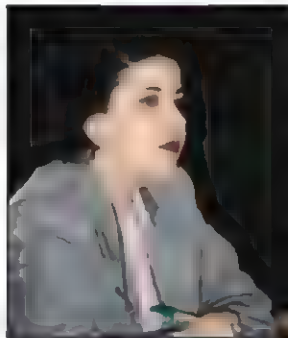
محمد نور آفاية



عبد الله الغدامي



محمد براد



رشيد بن مسعود

وأبناء الإمام من ذوي السؤدد وأمكانة قرين دخول مؤثرات ثقافية أجنبية فارسية ويهودية وغيرهما، في تليل ائمانع نما اعتور صورة امراء ثقافياً من انسلية والانتقاص وانعار.

\*\*\*

ونم تجد ائمانع في انكرد ائمتاونة في انتقد انتسوي عن تحيز ائله ضد امراء ما يقنع، فائمضاهر، اللغوية انموصوفة في دائره ذلك انتحيز لا تبرأ من انقصو انثى ينتقص ما يراد لها أن تبرهن عليه، فائقول-مثلاً- بأن الأصل في ائله انتذكير لا انتانيث، فيما تفصح عن ذلك مقونة ابن جني، لا يصح الاستدلال به في معنى انذكر. انحققي انمقابل نلائثي، وإنما هو كما قال سيبويه إشارة إلى انمبهم، إلى «انثي»، وانثي يدل على انذكر والانثى، أما مظهر جمع انمذكر. انسائم انثى يحرم على امراء وعلى غير انعاقل وانحيوان اندخول إليه، وتخصيصه بائمذكر انعاقل، فإن بعض أسماء انذكور مثل طلحة وأسامة... انخ يستون مع امراء في تحريم صيغة جمع انمذكر. انسائم عليهم، ومثل ذلك عدم إلحاق «هـ



سكسو دونما مناقشة أو تمحيص، أو خلوص إلى نتيجة واضحة ومحددة وذات عموم.

\*\*\*

وإذا اختلفنا مع بعض أطروحات الدكتورة سعاد المانع، فإننا لن نختلف معها حول مقاومتها للتعميم والاستقراء الناقص، ونقدها للتأويل المتعسف. وستقف موقف الإعجاب بشهيتها المعرفية، التي أنتجت حماسها واصطبارها وانكبابها في وجهة التقصي لمساحة غير يسيرة من المدونة الثقافية العربية القديمة، وعديد من مدونات الشعر والقصة الحديثة ومرجعيات النقد والنظرية. ولا يتخلف عن هذا الموقف ما نراه بشأن تضافر دراسة صورة المرأة لديها، مع جهدها في قراءة أدب المرأة ومنتجاتها الإبداعية، وهو التضافر الذي استلزم الجدل والمراجعة والنقد للأطروحات النقدية النسوية بوصف هذا النوع من الجهد عبثاً إبستمولوجياً لتحرير الموقف المعرفي للفاعل النقدي وبلورة قناعاته التي تغدو فعلاً لإنتاج معرفة بالنقد والنظرية.

ومثل هذا الإعجاب سيتضاعف لدينا أمام موقفها النقدي تجاه التبني عربياً للمقولات النقدية النسوية الغربية من دون مناقشة. وهي وجهة ترينا تضاول بعض المقولات النقدية العربية ذات البريق والوهج بإعادتها إلى مصادرها الغربية التي يكتنفها في سياقها جدل لم تقد منه للأسف الممارسة النقدية العربية، لأنها لم تتمرس على المعرفة بحسبانها ناتج الجدل والمطارحة وفعل المحاور النقدية، فظلت عاجزة عن إنتاج المعرفة النظرية والمنهجية النقدية، ومستسلمة فقط لمتابعتها ونقلها. ولا ينفصل هذا الموقف النقدي لاستعارة المقولات النقدية وتبنيها من دون فهم أو تمييز

عن جملة موقف المانع المعرفي في الترامي إلى ما ينهض بالمنهجية النقدية ويحررها معرفياً. وبخاصة في جهة التحاشي للموقف الإيديولوجي الذي تغدو فيه الأفكار سلطة مهيمنة تحول دون الاكتشاف المتجدد وتغيير القناعات بفعل البحث.

ولا تختلف عن ذلك التفاتة سعاد المانع إلى اختلاف الثقافات، الذي يحيل على صور مختلفة للمرأة ودرجات متفاوتة من الكراهية لها وغمط حقوقها. إنه اختلاف بين المجتمعات وبين العصور وحتى بين أفراد الناس. وأتصور أن الالتفات إلى اختلاف الثقافات والمجتمعات في الموقف من المرأة هو الوجه الآخر لما تتضمنه النظرية النسوية والحركات النسوية نفسها. من اختلاف وتنوع، على الرغم من اجتماعها حول رفض الهيمنة الذكورية على المرأة وتهميشها. وهو لدى سعاد المانع وجه متصل برفضها لهيمنة أطروحات النظرية النقدية الغربية والانقياد إليها من دون تمحيص. لكنه أيضاً وجه للدلالة على أن ما ينتجه الوعي النسوي من وعي إيجابي تجاه المرأة سيؤدي إلى التغيير الثقافي والتصحيح للتصورات السلبية: فاختلاف الثقافات في تجاورها المكاني، مثل اختلافها في تعاقبها الزمني، دليل على الحدوث والتجدد والتغيير تماماً كما الاختلاف والتنوع.

وبالطبع، فإن هذه الوجوه القمينة بالتقدير في جهد سعاد المانع النقدي النسوي، ترافق بعض الأطروحات، وما استندت إليه أو نتجت عنه منهجياً، مما يقبل الجدل والاعتراض ويبعث على الاختلاف معها. لكن المساحة المتاحة هنا لن تسعف باستكمال هذه المهمة، لذلك نكتفي بهذا القدر على أمل أن تجد هذه المقالة فرصتها كاملة للنشر مستقبلاً إن شاء الله.

## الترسيمات التحليلية في النقد التطبيقي

د. عماد علي الخطيب

ظهرت الترسيمات التحليلية في كتب التحليل النقدي الحديث، وأخذت على طريق التحليل بالبنائية كقراءة ما تحويده من رسومات ومعادلات، وما يعنيه المؤلف بالرسم هو ذلك التحليل أو التفسير للمجمل والمركب والمولد من الصور والمعاني في النص، فيتحول المعنى في تلك الكثافة النصية من معنى متشعب - قد يكون غامضاً على القارئ السريع - إلى معنى متسلسل يدور حول جزء واحد هو الصورة الكلية في التعرف أو عنصر السرد في النص الذي كان من المفترض على القارئ اكتشافه.

وتأتي لفظة (رسم الشاعر) من تنابذ النقد التطبيقي الذي يفتقره النقاد، وينظره قاصداً، فإنه يمكن تحويل اللوحة المرسومة عندهم (لغزاً) إلى لوحة مرسومة (شكلاً) فتختصر المسافات، وقد تكتشف خلال اللوحة المرسومة معنى لم يكن ظاهراً!

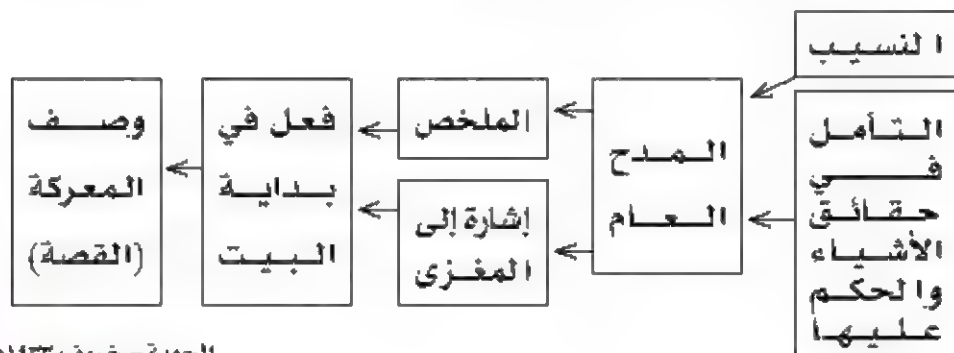
فيقول وقد انتقلت القصيدة في النصف الثاني من التسعينيات مباشرة إلى الموضوع وكان ذلك مرتباً ترتيباً زمنياً... وجعل أطراف الرمان تنثني ومزينة، وجعلهم يرجون الظفر بالخيال لكن هم لم يظنوا به ولكن كان رجلهم عذائياً مولعاً بالحرب... أما في بعض الحالات فيكتفي بإشارة وتلويح للمغزى الأساسي للقصيدة بدلاً من الملخص، فتد تكون تركيبة مثل هذه القصائد هكذا:



ويمكن ملاحظة الترسيمات التحليلية عند (أندرس هاموري) الذي تناول في كتابه (مدائح المتنبى لسيف الدولة) تحليل القصائد التي تحوي على وصف قصص الاشياء كانت العسكرية والحملات المصاحبة لها، وجلال النص شهير المطلق:

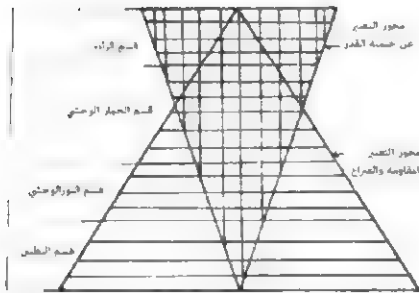
على قدر اهل العزم تأتي العزائم

وتأتي على قدر الكرام المكارم

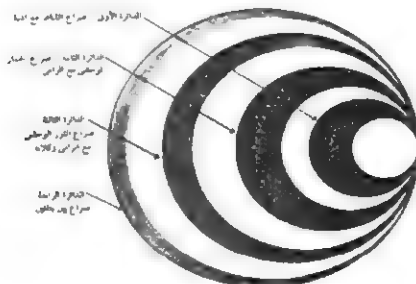


ولنقد التطبيقي عند بعض النقاد العرب المحدثين في أواخر القرن العشرين، ووصفه بعنوان «أدبيات غموض النص النقدي»، ونسب ذلك الغموض إلى علمنة النقد، وضرب أبو عايشة أمثلة من عبد السلام المسمدي في بحثه «التضافر الأسلوبية وإبداعية الشعر»، وهي سلسلة من العناصر الجبرية في معادلة متعددة المجاهيل  $x \times x \times x \times x \dots$  (أب+ب+ج+د) (د+ب+أ+أ+ج).

والمثال الثاني من محمد بريري، في «الملكة الشعرية والتفاعل النصي، دراسة تطبيقية على شعر الهذليين» إذ دعم رأيه المعارض لكمال أبي ديب بشكل توضيحي يمثل العينية من حيث بنيتها العميقة. ورسم الشكل التالي:

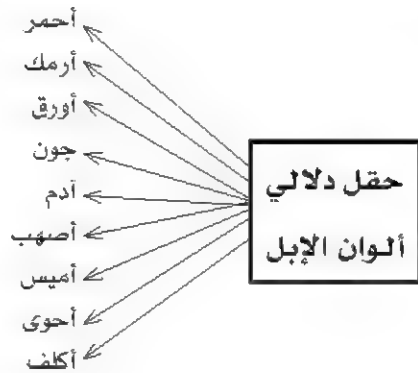


ويتساءل أبو عايشة عما يدل على بنية القصيدة العميقة إذا اتصلت بمثلين متداخلين يحتوي الأول خطوطاً طويلة والآخر خطوطاً عرضية، وما الذي يدعوه أيضاً إلى أن يؤثر شكلاً بيانياً جديداً غير الذي تنهأه أبو ديب:

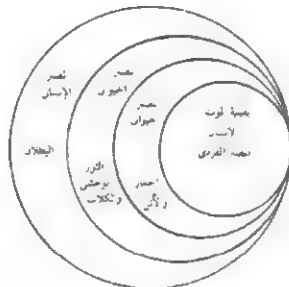


نموذج محمد بريري

وقد ربط أحمد عزوز ظهور رسومات التحليل من خلال وجود إرهافات لنظرية الحقول الدلالية في التراث العربي، مثل بعض الرسائل التي عمدت إلى التصنيف الصرفي، ونلاحظ رسم عزوز شجرة الدلالات عند الثعالبي في تحليله قوله عن ألوان الإبل: «إذا لم يخالط حمرة البعير شيء فهو أحمر، فإن خالطها السواد فهو أرمك، فإن كان أسود يخالط سواده بياض كدخان الرمت فهو أورق...». ويوافق عزوز عز الدين إسماعيل وإبراهيم أنيس، في إشاراته النقدية<sup>(٢)</sup>. ثم يرسم الشكل الآتي ليوضح ما سبق:



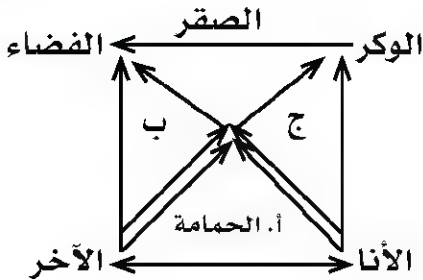
وقد ظهرت الترسيمات وانتشرت مع ظهور الأثر اللساني في الدراسات الأدبية، وهو ما درسه حسن مسكين من خلال مقاله (الأثر اللساني في الدراسات الأدبية)<sup>(٣)</sup>، كما درس رامي أبو عايشة نمطاً من أنماط الترسيمات التحليلية المرافقة



نموذج كمال أبو ديب

## ٢- الترسيمية الملخصة لنقد النص وتحليله.

وهو ذلك الترسيم الذي يلخص ما تم تقديمه، وكأن شيئاً ما يزال يحيك في قلب الناقد فيرسم لزواله، فيطمئن بما قد رسم بأن فكرته قد وصلت. ومن ذلك، ما صنعه عبد القادر الرباعي في كتابه (الصورة الفنية والنقد الشعري)<sup>(١)</sup> فرسم العلاقات المتشابكة لرغبة الشاعر في التخلي عن وكر الصقر وأرض الأنا، والتحول إلى مكان بعيد مجهول يبعث الألم في ظاهره:



٣- الترسيمية المتداخلة  
لنقد النص وتحليله.

وقد ظهرت رسائل أكاديمية تتخذ من الرسم التحليلي أداة في نقدها التطبيقي، وظهرت أكثر الحاجة للرسم في الرسائل الجامعية التي تتحدث عن السرد المتداخل، أو الصور المتداخلة، فيسيطر عليها الباحث ويلخصها بالرسم. ومن الأمثلة المهمة في إظهار قدرة الرسم على اختصار المسافات النقدية رسالة (جماليات السرد وتقنياته في كتب مرايا الأمراء: ابن المقفع وابن مظفر الصقلي نموذجاً)<sup>(٢)</sup>.

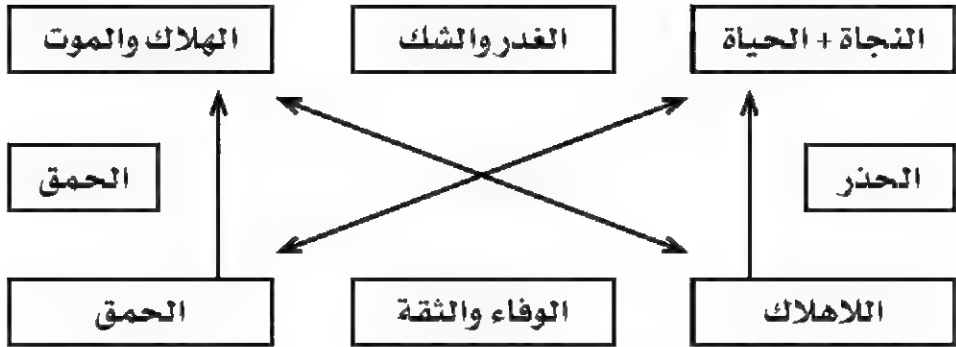
وبعد، فما الأنماط التي جلبتها تجربة الترسيمات التحليلية في النقد التطبيقي عند العرب المحدثين للنص قديمه وحديثه؟ إنها كما يرى مؤلف المقال:

## ١- الترسيمية المتممة لنقد النص وتحليله.

ومن ذلك، الترسيم الذي يشرح فكرة نقدية أو ظاهرة، مثل ظاهرة (العنونة في النص) ويحتاج لرسمته في الإيجاز وفي الابتكار، وهو الذي يعنى به المقال. ومثاله كتاب عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي<sup>(٣)</sup>، والرسم الذي أورده هو لمجموعة عناوين قصائد الشاعر مقدي زكريا ١٩٧٧-١٩٠٨ شاعر الثورة الجزائرية، وعلاقتها بالعنوان الأم للديوان كله، فرسم الرسم التالي<sup>(٤)</sup>:



ولقد ذكرت الباحثة في مستخلص الدراسة أنها تعتمد المنهج التحليلي في إعداد دراستها، وأنها تريد المزاجية بين الجانب التحليلي والنظري للوصول إلى هدف مؤلف هذه الحكايات الشعبية القديمة<sup>(٧)</sup>. واستخدمت الباحثة (المريمات) التالي:



٥- الترسيم البديلة لنقد النص وتحليله.

لا يظنن ظان أن كلمة (البديل) تعني الاستغناء عن النقد الكلامي لصالح الترسيم. فالرسم يستمد أساسه من النقد المكتوب، ولكن (البديل) تعني إظهار الكلام من خلال أشكال الرسم، وهذا له هدفان:

- تبيان أهمية الترسيم التحليلية في النقد التطبيقي.

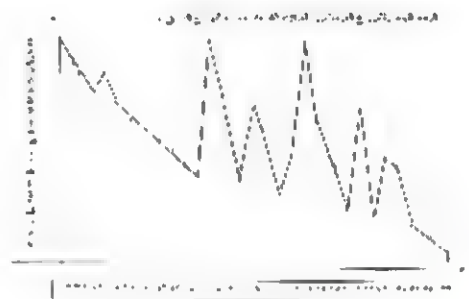
- إظهار مهارة الترسيم التحليلية في نقد النص، وهي تمسك بزوايا فهمه وتوصل مغزاه للقارئ، مثل ما صنعت في تحليلي لقصيدة محمد خطر الغامدي» صورة العائلة<sup>(٨)</sup> فريسم الصورة المركزية في النص وتكراراتها:

٤- الترسيم الأساسية في نقد النص وتحليله.

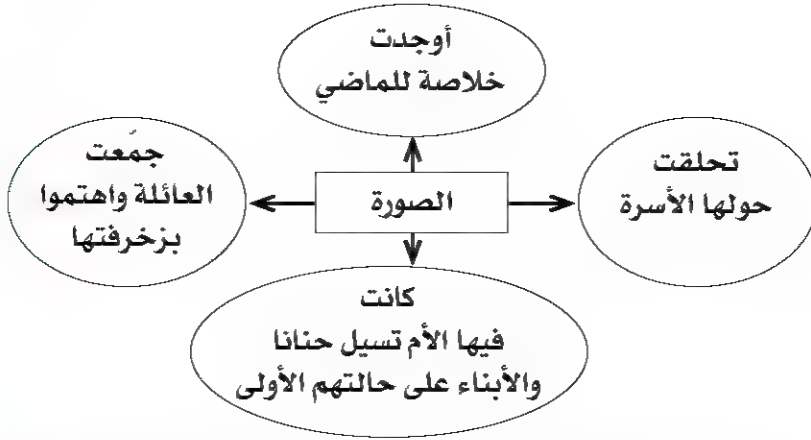
وقد وجده الباحث متمثلاً في رسم موسيقا العروض. ومن ذلك ما صنعت في تحليلي لقصيدة «علي بن جبلة العكوك» التي مطلعها:

أَلْدَهْرُ تَبْكِي أُمَ عَلَى الدَّهْرِ تَجَزُّعُ  
وَمَا صَاحِبُ الْأَيَّامِ إِلَّا مُفْجَعُ

ورسم في تحليله العروضي للقصيدة:







وذكر نتيجة ما رسم بأن الصورة التي جمّدت الحياة في لحظتها، تبعث في الذكريات حياة جديدة. يحتاجها كل من له قلب.

النص منشور في موقع: <http://www.ugaritemagazine.com/index.php?catid=1391&lang=ar>

محمد خضر الغامدي: شاعر من المملكة العربية السعودية، ولد عام ١٩٧٦م، وله:

مؤقتا تحت غيمة عام ٢٠٠٢م (أزمّة - عمان)

صندوق أقل من الضياع ٢٠٠٧م (فراديس - البحرين)

المشي بنصف سعادة ٢٠٠٨م (فراديس - البحرين)

تماما كما كنت أظن ٢٠٠٩م (التنوشي - المغرب).

وجزئية التحليل من كتاب عماد الخطيب: الترسيمات التحليلية في النقد العربي الحديث - دراسة تطبيقية، دار الأنثوس، عمان، ٢٠١٢م.

(١) ترجم مؤلف المقال عن:

Andras Hamri: The Composition of Mutanabbis Panegyrics to Sayf Al-Dawla, E. J. Brill, Leiden, New York, 1992, Chapter Two.

(٢) أحمد عزون: أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢م، ص ٣٠ - ٣١. والإشارة - الثعالب، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل: فقه اللغة وأسرار العربية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د. ت، ص ٥٤٠، وعز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د. ت، ص ٣٠٤. وإبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٧٢م، ص ٢٣٠.

(٣) حسن مسكين: الأثر اللساني في الدراسات الأدبية، العدد ٥٨ من موقع:

[http://www.aljabriabed.net/n58\\_06miskin.htm](http://www.aljabriabed.net/n58_06miskin.htm)

(٤) درس هذا النمط ورفضه رامي علي أحمد أبو عايشة، اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول (١٩٨٠ - ٢٠٠٥م)، رسالة ماجستير، الجامعة الهاشمية/ الأردن، كانون أول، ٢٠٠٨م، ص ٢١٨ - ٢٢٩.

(٥) عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي نحو تأصيل منهج في النقد التطبيقي، دار ثالة، الجزائر، ٢٠٠٩م.

(٦) السابق: الفصل الرابع. ونختلف مع الشاعر في ضرورة عدم عنوان قصائده بما يخص (الله) تعالى من صفات وينسبها لغيرها سبحانه وتعالى، مثل (جل جلاله) و(جلالك). وغيرهما.

(٧) عبدالقادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار مكتبة الكتلاني للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٩٥م، ص ١٩٩، وص ٢٤٧.

(٨) ربما بنت محمد رياض الميداني: جماليات السرد وتقنياته في كتب مرايا الأمراء: ابن المقفع وابن مظفر الصقلي نموذجاً، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، عمادة الدراسات العليا، جامعة الملك سعود، ١٤٨٢هـ، ٢٠٠٧م. وقد درست كتابي كلية ودمنة، لابن المقفع، وسلوان المطاع في عدوان الأتباع، لابن ظفر الصقلي.

## النقد الأدبي خارج الأكاديمية

< عبدالله السمطي \*



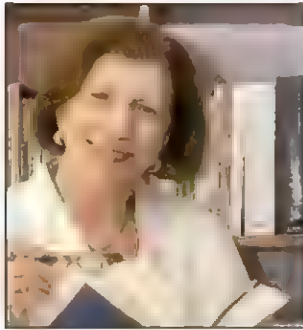
يعرف «وليم واي» القراءة النقدية بأنها: «دمج الوصي بهجرى النص»... وهو يؤمن إلى هذه القراءة النقدية التي يتماهى فيها وعي الناقد مع النص الإبداعي هذا التماهي لا يكتمل إلا بإخلاص الناقد للنص: وانصراف وعيه كلية في قراءته، حتى يتسنى له إضاعة مكانته، والوقوف على جواهره، وإيماضاته المشعة جمالياً ودالياً وتأويلياً.

إن فعل القراءة النقدية ينبني -حقيقته الأمر- على هذا التفاعل الذي يحدث بين الناقد بذوقه، وحبرته الجمالية في معايشة النصوص الإبداعية، ورؤيته التي تسعى للاقترب من العالم الإبداعي بمختلف أجناسه الأدبية. إن الناقد القريب من النص، القريب من عالم المبدعين أنفسهم: المطلع على سيرهم الذاتية وسيرهم الفنية، هو الناقد الأقرب إلى قراءة النص، وإبانه مكانته، وتقديمه للقارئ العام عبر صور متعددة من القراءة، سواء ذهب إلى القراءة النصية، أم التحليلية أم الجمالية والسميائية والتأويلية والظاهرية. إن الناقد هو مبتكر نصوص، الناقد صديق النص والمبدع معا. وهذه الصداقة تتطلب ألا يكون الناقد مجرد ضيف عابر على النص الإبداعي، بل عليه أن يكون بمثابة المقيم الدائم في النص وفي حيوات المبدعين الذين يعبرون على أسئلته، وتأملاته وشوقاته الناقد.

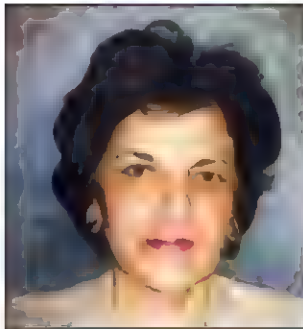
في ظل هذا الدوعي يتسنى لنا القول: إن انجمانية لئنا نقد أمر في غاية الأهمية لعملية النقدية تتطلب قدراً من المعرفة، وإحاطة لأن هذه انثافة ما ثم تتحلّ وقدراً أكبر من انتخوق انفتي، انثافة بتجربة وإثقة مع انقراءة، وانتعرف على

النقد خارج الأكاديمية  
لا يمكن وصفه بالسلبية  
أو الرذالة بشكل مطلق،  
ولا يمكن طرده من جنة  
النقد الأدبي، بل إن ما  
فيه من عناصر ورؤى  
ومواقف واستشرافات ما  
لا يمكن أن نعتز عليه في  
النقد الأكاديمي.

الناقد مبتكر نصوص،  
وهو صديق النص  
والمبدع معا، وهذه  
الصدقة تتطلب ألا يكون  
الناقد مجرد ضيف عابر  
على النص الإبداعي.



سلمى الجبوري



بنى الجابر

قسمات المشهد الإبداعي وتمرحلاته فإن وصولها لأهدافها النقدية سيكون أمرا بالغ الوعورة إذا ما علمنا أن النصوص الإبداعية ليست بالضرورة نصوصا طيبة، قابلة للتلقي السطحي، بل هي نصوص روائية، عسيرة على القراءة الأولى، آية على الناقد الذي يقرأها بشكل آلي، أو وفق ما تمليه عليه النظرية.

### المهاد المعرفي الأولي

وفق هذه المقدمة المبدئية، فإن قراءة النصوص الإبداعية لا تعتمد بالضرورة على ما تطرحه الأكاديمية من نظريات، أو مفاهيم، أو مصطلحات، فهذه المنظومة من المعارف النقدية ليست السبيل الجوهرية الأوحده لمعايشة النصوص الإبداعية والتوصل إلى ما تقوله من دلالات أو نبوح به من جماليات ورؤى.

إن هذه المنظومة تشكل المهاد المعرفي الأولي الذي يؤسس عليه الناقد رؤيته الناقدة، وما لم يبتكر الناقد أسئلته الخاصة، ويشتم بذاتة نقدية على قدر من الاستبطان والاستشراف والاستقصاء النقدي لن تجدي معه تماما نظرياته التي اكتسبها، ولا مفاهيمه التي درسها، ولا مصطلحاته التي حفظها عن ظهر قلب.

قد يكون الناقد في الأكاديمية أكثر منهجية، وأكثر إنماتا بالتحويلات النظرية، وأكثر فهما للمناهج النقدية المختلفة من الكلاسيكية إلى المنهج التاريخي إلى العلمي إلى التكاملي وصولا إلى مناهج التعددية وما بعدها، حيث التبنوية والأسلوبية وعلم النص، والهيرمنيوطيقا والنقد الظاهراتي (الفينومينولوجي)، والتفكيك، وبعض الإجراءات المفاهيمية الأخرى التي تتعلق بالناقص أو النقد الاستعراضي، أو الدراسات الثقافية، أو الخطاب التكنولوجي وما بعده، أو النسق والشميخ الذي يتوأمض بين الأنا والآخر.

قد يكون الناقد في الأكاديمية كذلك، لكن ما قد يشوّه عمل

**ما يشوّه عمل الناقد في الأكاديمية  
أكثر الأحيان، أن هذه المناهج  
والنظريات قد تشكل حجاباً منهجياً  
بينه والنص الإبداعي.**

النصوص من نظريات ومفاهيم. وعند القراءة التطبيقية نجدّه يعود إلى ما هو انطباعي، بمعنى أنه يخلق منطقة رمادية واضحة بين ما طرحه من تنظير وما أراد أن يطبقه فعلياً على النصوص، وهذا أمر جليّ في كثير من الدراسات الأكاديمية.

ثالثاً: قد لا تتواءم المناهج المطروحة على النص الإبداعي تماماً، وتوجهات النص ذاته، أو قصد المبدع من نصه، وهذا رأيناؤه أكثر في الدراسات البنيوية والأسلوبية التي تعالج النصوص الإبداعية، كذلك تطرح بعض المناهج كالتفكيك مثلاً أو الدراسات الثقافية مقولات قد تتأى عن ما في النصوص من إشارات أو رموز، لأنها تتعامل مع النصوص إما بشكل جزئي: «قطعة قطعة» ما يهمل الدلالة الكلية للنص، وعلاقته بالواقع والتاريخ، أو تتعامل معه على أنه «وثيقة» اجتماعية وتاريخية، فتضفي عليه مضامين لم يكن يقصدها، أو تبريرات لا ينطوي عليها، أو أفكار نائية عن هدفه الجمالي.

الناقد في الأكاديمية أكثر الأحيان أن هذه المناهج والنظريات قد تشكل حجاباً منهجياً إذا جاز القول بينه والنص الإبداعي، حيث يتوقع أن الناقد الأكاديمي سوف يجنح إلى النظرية أكثر من جنوحه إلى قراءة النص وإلى معاشته، وفهمه، وحسه به وإدراكه لما ينطوي عليه من دلالات.

إن الناقد الأكاديمي قد لا يستوفي حق النصوص الإبداعية تماماً، حتى لا يرتاب في عمله النقدي أو يظن أنه ينازع لما هو ذوقي على حساب ما حصّله من مفاهيم واصطلاحات، ولذلك فإن الناقد الأكاديمي الذي قد لا يعي بشكل متقن القيمة الجمالية، ولنقل بشكل أوسع: القيمة المعرفية للنصوص التي يقرأها لا يتسنى له أن يقنعنا تماماً بقراءته أو رؤيته للنصوص، ومن هنا، نحن كقراء على الأقل نفرق دائماً بين ناقد أكاديمي يوصف بأنه مجرد: «مدرس أدب» وبين ناقد أكاديمي «مبدع».

إن الناقد الأكاديمي الذي يتعامل مع النصوص الإبداعية قد يقع في جملة من الأمور تتمثل في: أولاً: التعالي على النصوص الإبداعية، والانحياز أكثر إلى ما هو مفاهيمي، وهذا يجعله يحشد قراءته النقدية بعدد من المصطلحات، وعدد أكبر من المصادر والمراجع، ويسعى إلى التنظير على حساب ما يمكن أن يقوله عن النص، وفيه، وما ينجم عنه من أسئلة وتشوهات.

ثانياً: قد لا يتسنى للناقد أن يطبق ما أطر به

رابعاً: قراءة النصوص عبر النظرية، وإغفال خطورة أن النص هو الذي يطرح كيفية القراءة، وكيفية اختيار المنهج. إن ما تقوله النصوص هو الأمر الذي ينبغي إثارة على ما تقوله النظرية، ونحن أكثر الأحيان نرى الأمر معكوساً. إن النظرية هي بمثابة جملة تصبو إلى إضاءة النصوص بقراءتها أو تفسيرها أو تأويلها، والناقد الأكاديمي المبدع هو من يفكر أكثر في النص لا في النظرية. وعلى هذا الحدو.. نحن حيال نقاد نصوص بالأحرى لا نقاد يكتسبون بنظريات ومفاهيم. النظريات والمفاهيم تشكل خلفية معرفية للناقد لا للنص. وحين نكون أمام ناقد قارئ، يتحلى بخبرة ومعرفة وذائقة وموهبة مبدعة، فنحن حيال ناقد ذي رؤية متكاملة قادرة على افتراء النصوص وقراءتها قراءة متسائلة حصيفة.

خامساً: إن الأكاديمية لا تمنح امتيازاً ما لناقد ما، أعني: ليس بالضرورة أن كل من ينتمي إلى الأكاديمية هو ناقد بارع.. فكما أن الإبداع يتطلب موهبة على درجة ما من التميز، كذلك النقد الأدبي يتطلب هذا القدر من الموهبة، والتذوق، ووجود حساسية ما في التعامل مع النصوص، وهذا بطبيعة الأمر لا يتوفر لدى كل من ينتمون للأكاديمية، الذين تحولت الأكاديمية لديهم إلى مجرد وظيفة، وأصبحت الدرجات العلمية ينظر إليها على أنها تشكل درجة وظيفية لا درجة ومرتبة إبداعية. من هنا، فإن التفرقة التي أشرنا إليها سابقاً بوجود ناقد أكاديمي مبدع، ومدرس أدب، هي تفرقة سديدة تؤخذ تماماً في الحسبان في قراءتنا للدراسات الصادرة عن الأكاديميين.

سادساً: إن النقد الأكاديمي أكثر تأخراً - من الوجهة الزمنية - من بنية أنماط النقد في متابعة ومواكبة الأعمال الأدبية وتحولاتها، وهذا التأخر قد لا يجعله أكثر



صبيح حديدي



أنور المعداوي



رجاء النقاش

نحن - كقراء على الأقل نضرق دائماً بين ناقد أكاديمي يوصف بأنه مجرد: «مدرس أدب» وبين ناقد أكاديمي «مبدع».



طه حسين

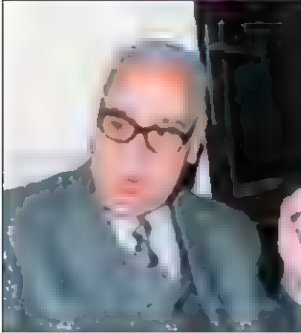
حضورا وتأثيرا في مجريات المشهد الإبداعي والجمالي والثقافي بوجه عام، وبخاصة إذا علمنا أن معظم أقسام الأدب في الأكاديميات لا يمضي وفق خطة منهجية محددة في قراءة واكتشاف تحولات المشهد الأدبي العربي، ويرتهن الأمر فحسب تبعاً لما تضمنه هذه الأقسام من نقاد مبدعين عارفين بقسمات هذا المشهد وتجلياته.



عباس العقاد

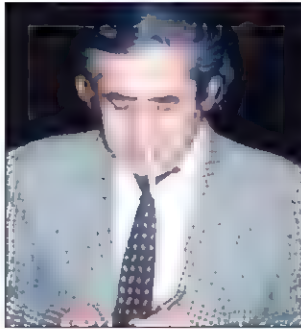
إن التأمل في هذه النقاط السابقة من الأهمية بمكان للتعرف على واقع النقد الأكاديمي وتشوفااته وتطلعاته، وهي من الأهمية أيضاً في وضع أسس منهجية محددة توافقة إلى تطوير العمل الأكاديمي النقدي، وعدم الاكتفاء بآلية الرؤية ونمطيتها حيال مقارنة المنتج النصي الإبداعي.

### خارج الأكاديمية



عز الدين إسماعيل

بالطبع، كقراء على الأقل، تقدر هذا الدور البارز الذي تلعبه الأكاديمية في إبراز الأعمال الأدبية، وفي المنتج النقدي الذي يركز أحيانا على قراءة الظواهر الأدبية من جهة ودراستها وفحصها واختبارها، كما يركز من جهة أخرى على قراءة أعمال كبار المبدعين والمبدعات في مختلف الأجناس الأدبية وإبرازها للقارئ المتخصص والقارئ العام معا. بيد أن هذا النقد يشهد في السنوات الأخيرة قدرا كبيرا من التمييط مع افتقار الأكاديمية لدارسيها المبدعين، وظهور مجموعات كبيرة من دارسي الأدب ومدرسيه، وهذا الأمر يفقد الأكاديمية دورها الإبداعي المشرق في قراءة الظواهر وملامسة تحولاتها.

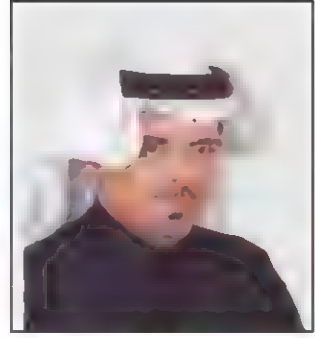


كمال أبو ديب

إن الأكاديمية التي أنتجت طه حسين، ومحمد غنيمي هلال، وأحمد عثمان، وعبدالرحمن بدوي، ومحمد مندور، وعز الدين إسماعيل، وناصر الدين الأسد، وشكري فيصل، وشوقي ضيف، وعبدالقادر القط، وعز الدين إسماعيل، ويمنى العيد، وسلمى الجيوسي، وإحسان عباس، ولطفي عبدالبدیع، وأحمد كمال

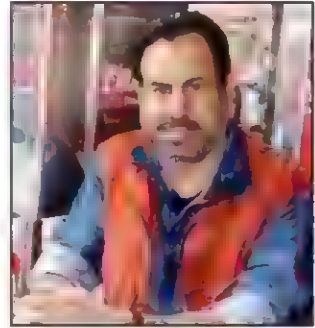


زكي، وصولاً إلى جابر عصفور، وصالح فضل، وعبدانسلام  
التمسني وكمال أبو ديب، وعبدالله إبراهيم، وعبدالله انذامي  
وسعد انباري، ومحمد مفتاح، وجمال بن انشيخ، وعبدانفتاح  
كليخو، وسعيد يقطين - تمثيلاً - ثم تعد تنتج أصواتها انتقدية  
انمبدعة إلا في أسماء محدودة، وركزت على إنتاج مدرسي أدب،  
أو مجموعة من انحاصلات وانحاصلين على اندرجات انجامة  
انعليا، ولكن بلا فاعلية نقدية حقيقية مؤثرة في المشهد الثقافي  
بوجه عام.



سعد البارعي

ثم تعد الأكاديمية - أغلب الأحيان - تنتج معرفة متطورة، أو  
تؤثر في التحولات الإبداعية، أو تنتج أسئلتها المنهجية التي  
تغير أو على الأقل تشكل انخارطة الإبداعية والثقافية العربية  
انراهنة.



محمد العباس

في مقابل ذلك، فإن انتقد خارج الأكاديمية أصبح أكثر حيوية  
وأكثر انتصافاً بحركة الإبداع وسيرورتها، وهو وإن تنوعت أنماطه  
ومستوياته، من انتقد المنهجي الكثيف إلى انتقد الانطباعي وما  
بينهما من نقد صحفي، ونقد يعتمد على التدقيق أو الثقافة  
النقدية العامة، ويتخلى عن هذا انحجاب انتظري انمناهيمي  
الذي قد يفصل انتاقد عن النص، أو على الأقل يباعد بينه وبين  
خبائبا النص وجواهره.



محمود أمين العالم

فانتقد خارج الأكاديمية نقد حيوي، قريب من النص ومن  
منشئه النص ومبدعه معاً، وهو في هذا انقرب إنما يقف - أكثر  
الأحيان - على الصورة انجمانية انمثلى في اننصوص، وهو حين  
يتخفف من عبء انتظرية يلج مباشرة - من دون نف ودوران  
بحثي - إلى ما تنصوي عليه اننصوص من صور وأبنية وأخيلة  
ومعان ودلالات، لأنه يركز - في نماذجه انمثلى - على ما تقربه  
اننصوص وما تتضمنه من خواص فنية وجمالية ودلالية.



محمود درويش

إننا لا نتحدث هنا عن هذا انتقد الانطباعي انبسيط الذي  
يكتفي بعلامسة بعض الإشارات والتمعات هنا وهناك، أو هذا

يصبح أحد الرموز الشعرية العربية المتميزة في حركة الشعر الحديث.

إن النقد خارج الأكاديمية لا يمكن وصفه بالسلبية أو الرداءة بشكل مطلق، ولا يمكن طرده من جنة النقد الأدبي، بل إن ما فيه من عناصر ورؤى ومواقف واستشرافات ما لا يمكن أن نعثر عليه في النقد الأكاديمي. ومن هنا، فإن حيوية هذا النقد وانطلاقاته واستقصاءاته لا تقف عند حدود النظرية والمنهج، قدر ما ترتاد بنا عوالم إبداعية وتجارب إبداعية متعددة.

ومن هذه العناصر الوضيئة فيه يمكن أن يستفيد النقد الأكاديمي مما يطرحه من رؤى فاعلة في المشهد الإبداعي، وأن يستلهم منه حيويته وتألقه الذي لا تقيده مفاهيم مصطنعة، أو تأسر حركته مناهج ربما تكون وافدة ما تزال في طور الاختبار والتجريب؛ لأنها لم تتبع تماماً من البيئة الإبداعية التي نحيها ويحيها المبدعون والقراء معا.

إن تعدد أشكال النقد الأدبي من الأهمية بمكان بحيث يحدث قدر من التلاقح، وتعدد الأسئلة وتنوعها، وهو ما يثري الساحة الأدبية والثقافية بوجه عام، ويفتح أمامها آفاقاً رحبة من الاستقصاء والاستشراف والتأمل الخصب الجميل.

النقد الصحفي العابر الذي يكتفي بالتعريف بالعمل الإبداعي وبمؤلفه، وقد يقع في نطاق المجاملة أو العلاقات الاجتماعية أكثر من وقوعه في دائرة النقد الحقيقي، لكننا نتحدث عن هذا النمط من النقد الذي يقف وراء ناقد حقيقي مبدع، له ثقافته ومعارفه، وله ذائقته، وتجربته، وخبرته في معايشة النصوص، الناقد الذي يعي تماماً منهجية النقد ونظرياته وتحولاته، لكنه ناقد أكثر التصاقاً بالمشهد الإبداعي وبالحياة الثقافية بوجه عام.

إننا حين نستدعي بعض الأسماء النقدية خارج الأكاديمية تتواض في التواضعات مثل: عبدالرحمن شكري، والمازني، وعباس العقاد، ثم أسماء بارزة مثل: سيد قطب، ومحمود أمين العالم، وعبدالعظيم أنيس، وأنور المعداوي، ومحبي الدين صبحي، ورجاء النقاش، وصولاً إلى صبحي الحديدي، وفخري صالح، وسعيد السريحي ومحمد العباس — تمثيلاً — وقد أنتجت هذه الأسماء دراسات وبحوثاً نقدية مهمة، لا يمكن أن يعبرها النقد أو تحولاته من دون أن تشير إلى إسهاماتها البارزة، ولو تأملنا مثلاً فيما قدمه رجاء النقاش، وقد كتب نمطين من النقد: النقد المتشعشع بقدر من المنهج كما في مقدمته لديوان الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي: «مدينة بلا قلب» حيث اتكأ على المنهج النفسي، والنقد الذي يجمع بين التاريخي والاجتماعي والجمالي كما في كتابه عن محمود درويش. وهو أول كتاب عن شاعر في بدايات حياته الشعرية، توقع له أن

## خصوصيات الكتابة النسائية في مجال القصة القصيرة جدا

< الدكتور جميل حمداوي \*



تمة دراسات عديدة تعنى بالكتابة النسائية نقداً وإبداعاً وكتابةً وتفكيراً؛ وذلك في مجال الشعر: والقصة القصيرة، والرواية، والمسرح، والنقد؛ بيد أن الحديث عن المرأة في القصة القصيرة جدا ما يزال متعثراً؛ ويحتاج إلى توضيح وتوثيق وبحث وتفسير واستفراء. ومن ثم، يمكن القول بأن المرأة قد شاركت أخاها الرجل في بناء القصة القصيرة جدا بالوطن العربي تاريخاً وكتابةً ونقداً؛ بل كانت لها مكانة خاصة و متميزة في هذا الفن المستحدث عربياً، على الرغم من الجنود القديمة لهذا الفن في موروثنا السردى العربي

القديم (الخبر، والنادرة، والحرفة، والحكاية، واللغن، والأحجية، والفكاهة...). ومن ثم، فقد تركت المرأة العربية سواء أكانت مبدعة أم ناقلة بصماتها الفنية والجمالية المتميزة في القصة القصيرة جدا بناءً وتشكيلاً ونحبيكاً وتخليقياً؛ فصارت المرأة حاضرة في هذا الجنس الأدبي موضوعاً ومبدعة وناقلة وموتقة؛ بل صارت للمرأة المبدعة رؤية خاصة إلى العالم تميز كل مبدعة عن أخرى؛ وتخصص الكتابة المتميزة من الكتابة العادية.

### تاريخ الكتابة النسائية

الحال في العراق، حيث كانت بثينة الناصري رائدة في مجال القصة القصيرة جدا بالوطن العربي؛ فقد كتبت في مجموعتها القصصية: «حدوة حصان» صادرة عام ١٩٧٤م قصة سميتها: «قصة قصيرة جدا».

من المؤكد أن فن القصة القصيرة جدا هو فن رجولي بامتياز نظرياً وتطبيقاً؛ على الرغم من وجود بدايات نسائية كما هو

شيء، فإنما تدل على مشاركة المبدعة أو الناقدة لأخيها المبدع أو الناقد في إثراء القصة القصيرة جدا بالوطن العربي مشرقا ومغربا.

### مميزات الكتابة النسائية

تتميز الكتابة النسائية القصصية القصيرة جدا بالمقارنة مع الكتابة الذكورية بمجموعة من السمات والخصائص، ومن بين هذه المميزات على المستوى الدلالي: طرح موضوع جدلية الذكورة والأنوثة عبر محوري الصراع والتعائش، والتركيز على البيت والأسرة والتربية برصد التناقضات المتفاقمة، وتبيان نسيج العلاقات البنيوية المتحكمة في الأسرة سلبا وإيجابا، وبخاصة على مستوى التفاعل السيكوساجتماعي والقيمي والإنساني، والانطلاق من الذات الشعورية واللاشعورية في التعامل مع الظواهر الحياتية، بغية تحقيق التواصل الإنساني، والتفاعل مع منطق الأشياء، والارتكان إلى أعماق الداخل الوجداني في معالجة القضايا الذاتية والموضوعية، واستتطاق السيرة الذاتية والأنأ، والتركيز على المكبوتات الواعية واللاواعية في استعراض المشاكل الداخلية والذاتية، والاهتمام بالطفولة التي تعد فرعا أساسيا للأمومة، ورصد الواقعين: الذاتي والموضوعي بكل تناقضاتها الإنسانية والتشبيئية. إضافة إلى الاهتمام بجسد المرأة الجمالي والإيروسي، والعزف على نغمة الحب وإحياءاته الواقعية والرومانسية والجنسية، واستعمال الخطاب العاطفي والوجداني والانفعالي، مع الإكثار من البكائية الحزينة والمواقف التراجيدية، والاهتمام بالتخييل الحلمي والرومانسي، وذلك على حساب فضاظة الواقع، ومرارته الشديدة، والبحث عن السعادة المفقودة تلذذا وانتشاء، والتطلع إلى الزواج

وبعد هذه التجربة، ظهرت مجموعة من الأصوات النسائية التي تهتم بالقصة القصيرة جدا إبداعا ونقدا وبحثا ودراسة. وقد فرضت هذه الأصوات القصصية نفسها -فعلا- في الساحة الثقافية العربية بشكل من الأشكال، وبخاصة الناقدة المغربية سعاد مسكين التي تميزت بكتابها القيم: «القصة القصيرة جدا في المغرب: تصورات ومقاربات»<sup>(1)</sup>.

ومن بين هذه المبدعات والناقdates الأخريات اللواتي ارتبطن بفن القصة القصيرة جدا إبداعا ونقدا، نذكر: لبانة مشوح، وجمانة طه، ومية الرحبي، ودلال حاتم، وسعاد مكارم، وسلوى الرفاعي، وابتسام شاكوش، وهيمى المفتي، ووفاء خرما، وشذا برغوث، وعبير إسماعيل، وأميمة علي، وندى الدانا، وإيمان عبيد، وابتسام الصالح، وأمل حورية، وميا عبارة، وسوسن علي، وأمينة رشيد، وسها جودت، وحنان درويش، ومحاسن الجندي، وليما دسوقي، وحسنة محمود، وجمانة طه، وضياء قصبجي، وليلي العثمان، وفاطمة بوزيان، والسعدية باحدة، والزهرة رميج، وشيمة الشمري، وبديعة بنمراح، ويسمة النسور، ووتام المدي، وسهام العبودي، وحياة بلغربي، وكريمة دلياس، وأمينة الإدريسي، ومليكة الغازولي، ومية ناجي، وهيفاء سنعوسي، ومليكة بويطة، وسناء بلحور، ووفاء الحمري، وزليخا موساوي الأخضرى، وزهرة الزيراوي، ومليكة الشجعي، ولبنى اليزيدي، وحبيبة زومي، ونوال الغنم، وسعاد أشوخي، ولطيفة معتمد، وعائشة موقيط، ومريم بن بختة، ونعيمة القضيوي الإدريسي، وسلمى براهيمة...

ونلاحظ أن هذه الأسماء الكثيرة إن دلت على

العربي شأوا كبيرا في مجال القصة القصيرة جدا: قصة وخطابا ورؤية، سواء أكان ذلك على مستوى التخطيط الفني والجمالي أم على مستوى انتقاء القضايا الجادة والمصيرية، والتعبير عنها بواسطة كبسولة قصصية قصيرة جدا. وإذا كان الإبداع النسائي في مجال القصة القصيرة جدا، قد فرض نفسه بإلحاح، وأصبح ظاهرة أدبية لافتة للانتباه، فإن النقد النسائي العربي في مجال القصة القصيرة جدا ما يزال في هذا المجال متعثرا بالمقارنة مع النقد الذكوري المطرد. وعلى الرغم من ذلك، يمكن استثناء بعض الأصوات النقدية المتميزة عربيا، كسعاد مسكين، وسلمى براهيم، ولبانة مشوح، وفاطمة بن محمود...

وخلاصة القول، يلاحظ أن المرأة العربية قد أسهمت، بشكل من الأشكال، على غرار صنوها الرجل، في انبثاق جنس القصة القصيرة جدا في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، وذلك منذ فترة السبعينيات من القرن العشرين. ومن ثم، أصبحت المرأة موضوعا لافتا للانتباه في المتن والأضموومات والمجموعات القصصية القصيرة جدا. ومن جهة أخرى، أصبحت مبدعة وناقدة ومنظرة وموثقة لهذا الفن السردي الجديد. علاوة على ذلك، أصبحت للكتابة النسائية خصوصيات دلالية معينة، ومميزات فنية وجمالية خاصة، تفردتها عن الكتابة الذكورية رؤية وقالباً وتصورا وصيغة.

المثالي الطوباوي. ولا ننسى كذلك التغني بالسأم، واليأس، والملل، والداء، والألم، والقلق الوجودي، ورصد الهموم الذاتية والموضوعية، وانتقاد المرأة المغرورة والمتبجحة انتقادا شديدا.

أما على الصعيد الفني والجمالي، فيلاحظ استعمال الكتابة الذاتية في شكل ذكريات شاعرية، وخواطر إنشائية حلمية، واستحضار ضمير المتكلم بشكل مكثف، والاسترسال في الكتابة الشاعرية والانفعالية، وتخطيط الكتابة بالمنولوج التأملي، وتوظيف الرؤية الداخلية أو الرؤية «مع»، واستخدام أسلوب السخرية والمفارقة في إطار الصراع الجدلي مع الرجل، والاستعانة بالكتابة الرقمية الافتراضية في توصيل الرسائل الذاتية والعاطفية، وتوظيف الفانطاستيك لرصد التحولات الامتساخية البشعة؛ إذ تتحول الكائنات الإنسانية (الرجل على سبيل الخصوص) إلى حيوانات ماكرة وخادعة، ثم تؤوّل إلى ذوات مشوهة ممسوخة عضويا ونفسيا وقيمية. إضافة إلى استعمال الكتابة الحلمية والرومانسية في التعبير الذاتي، وتبليغ الرؤى والمقاصد المباشرة وغير المباشرة، والسقوط في بعض الأحيان في التقريرية والمباشرة في معالجة قضايا الذات والموضوع، وتعطيل علامات الترقيم في الكتابة القصصية، كما يتضح ذلك جليا عند المبدعة المغربية فاطمة بوزيان، وذلك استرسالا وانسيابا وتدفقا، بغية تحقيق أهداف فنية وجمالية وتعبيرية، والتميز بخاصيتي التجريد والغموض الفني (الزهرة الرميح - مثلا).

وعليه، فلقد حققت الكتابة النسائية بالوطن

(١) د. سعاد مسكين: القصة القصيرة جدا في المغرب: تصورات ومقاربات، دار التنوير للطبع والنشر، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠١١م.

## لماذا... «كيف تصنع كتاباً يحقق أعلى مبيعات؟»..؟

< محمود سيف الدين\*

لقد كنتُ أَمزُحُ معك  
أنا عصام أبو زيد  
ثم إنني لا أصدقُ أنهم قتلوه  
انحرف القطارُ وانفجر الرأسُ  
العقلُ ظل يتأرجح  
نمت شجرةً تطرحُ كمثرى  
لا أحبها  
أنا أحبُ عصام أبو زيد

هذه هي القصيدة الأخيرة من ديوان «كيف تصنع كتاباً يحقق أعلى مبيعات»، الصادر عن دار روافد، بالقاهرة.. للشاعر المصري المقيم في السعودية عصام أبو زيد، وقد تضمن الديوان الذي جاء في مائة واثنين وعشرة صفحةً من القطع المتوسط تسعاً وأربعين نصاً شعرياً قصيراً، تحرى فيها الشاعرُ تكتيفاً حاذقاً، يحقق درجةً ملحوظة من الاتساق بين البناء الشكلي والدرامي لكل رؤية على حدة.

وفي «كيف تصنع كتاباً يحقق أعلى مبيعات» لا تستطيع أن ترصد بدقة جميع ملامح الدوال الشعرية، من حيث هذا الثراء والتعدد على مستويات الرؤى ومعالجتها شعرياً وعدم اعتماد خاصية كتابية واحدة، فيما تبقى اللغة وفق هذا المنهج الشعري المميز ذات مَرَوْنَةٍ شفاهية، وحضور ذهني شاعر، تجاوز فيها عصام أبو زيد مسار التجربة، إلى فلسفة التجريب الناجع، فلا يكون الانتباه لعنصر كتابي شعري بعينه، كالمشهدية والمجاز، والتحريك، ورؤى الذات المنفتحة على عالَمها، والعالم الأوسع، في الوقت الذي احتوت فيه التجربة على قدر كبير من مفردات الواقع المعيش، بتوظيف حرفيٍّ يؤدي إلى نتائج جديدة، ودافعة إلى التأمل.. وأمام الدال المعرفي مثلاً لطبيعة الحيوانات والطيور، وما يمكن فهمه من



التمكسرة زيماء، غير أن خوف  
 ابناء الشعور يحنّي بها من  
 زوايا متباينة اندلثة، بتوصيفات  
 مباشرة: «انبقرة كائن جميل»،  
 و«برغبة موشاة بتفكير، كأن هناك  
 حلولا ممكنة لهذا التحول: «افكر»  
 أن التحول إلى بقرة، ويوصف  
 الأجواء: «انبقرة في السيارة»  
 وتحت سماء زرقاء وصافية، ثم  
 بالرجاء «يا رب.. لا تترك انبقرة  
 وحيدة» وصولاً إلى «اجعل عن  
 شماتها اثنتان الجميلة التي أسميها  
 غادة».. وانتهاءً بالتضرع من أجلها  
 هي ضمنية بالبيت «غادة»: «انبقرة  
 يا رب تحب غادة» نحن أيضاً  
 نحبها.. ويتجلى «الأرنب» ككائن  
 جديد.. محفور بالترقة، في  
 قصيدة «كن معهم»:  
 معي ارنب يتكلم معي..  
 معي سيارة اقض بها من عين  
 الشمس



عزام أبو زيد



توازن وجودها انحياتي.. نجدها  
 يطلأ متكرراً بسماته انسحجية،  
 نحو رؤية عمق: «هل كان يشبه  
 انغراب في الحقيقة انني يتحول  
 انرجال فيها إلى طيور، مستوحشاً  
 ووحيداً.. يكتب لي رسالة: أشعر  
 بالبردة عنوان انص «يكتب»  
 في استهلال استهلامي لا يفي  
 بانتظار إجابة قدر ما يجيب من  
 لقاء ذاته، عن مساحة عريضة  
 من انشجن في قالب انشجور  
 ورصد انذات انمقايلة في  
 اغترابها اغتراباً انياً بملاحظة  
 فعل انمضارعة (يتحول) غير أن  
 انطويز اجناس، وانمعي بالوجود  
 وانوحشة «غراب»، و«ماندا أنت  
 هكذا.. تتساقين ريش عصفور ثم  
 تذيبينه».. تتماوج هذه انصوردة  
 انمتحركة، في نص «أحمد  
 حامد» (ستضمن انقراء محلوثة  
 استيعاب إدراج الاسم انظاهر

انعلم كدال منطقي، يتفاعل مع خيالاته).. وقد  
 تحلّ انحكائية زمناً تمكن إدراجه في انسياق  
 تبرير انتقيرية انمفاجئة: «لا يختلف أحمد  
 حامد عن أي واحد تبريراً مفسراً نلاختلاف:  
 «غير أنه قطعة من قلبي.. ساخذها معي إلى  
 انجنة».. مع ملاحظة أن «انجنة» تقرير ضمني  
 لاحق.. يؤكد مع انحكائية انقصيرة جداً أن أحمد  
 حامد ذات ثالثة أربكت انحية.

وفي ملحمة «انحيوان» لا يتوقف الاستدعاء  
 انحكائي، موافقاً تنسق انحكائية أو انحكمة  
 انمستخلصة.. «لا تغلق ابواب هكذا.. خلف  
 ابواب (قضيح ماعز).. يأكل انشوبك» من قصيدة  
 «ماء» وفي قصيدة «نحن أيضاً نحبها» تحلّ  
 (انبقرة) صدر المشهد من سطحه، بهيئتها

إلى عين الضمر..  
 معي الله الذي ينتظر خطوتي إليه  
 ساصل يا الله بعد أن تهذا العواصف  
 بعد أن يعود الأرنب ويخبرني ماذا رأى..  
 هل رأيت ابنتي يا ارنب؟  
 هل تنام جيداً، وهل تشرب الحليب  
 قبل أن تنام  
 سارسل سيارتي إليها  
 فكن معها يا ارنب  
 كن معهم يا الله  
 لأنني احب أن تكون معهم  
 الأرنب والسيارة وابنتي  
 وقد لاحظ زهانة احسن انديني، متجربة من  
 أي زوائد، في طرح يجلّ هذه العلاقة الأبدية

## حياتي تغيرت

تهبط العصفير كل يوم على رأسي

خضراء.. وبيضاء.. وشفافة.

إذن لم تخلُ المعالجات المتفرقة من شبهة التمرد، سواء وردت ملامح هذا التمرد في رداها الحاد القاطع تعضدها بعض الجمل التقريرية المُحملة.. أو عبر تراتب وانتقال من لحظة لأخرى، تفضي في النهاية إلى هذه القناعة.. وقد تحولت الصورة الكلية في كثير من النصوص.. إلى قالب يُنتج لفته التي تعتمد المجاز الحكائي مُعظم الوقت.. ففي قصيدة «نزهة خارج السينما» يترتب لقاء مع «ماركيز» في وشاية بالمكان في عنوان النص.. السينما ومحيطها.. لكن اللقاء الروحي يعلن عن حضوره منذ البداية في اتفاق الشعور على رؤية الضوء الذي ينفلت من صخرة بعيدة «كُنّا ندور حول المكان أنا وصديقي ماركيز.. نشعر بالضوء ينفلت من صخرة بعيدة..» ويستمر هذا المد الروحي بين طقس صاحب يرتبط بنزهة خارج السينما، «نشعر بوخزة في الصدر نتبادلها كإيقاع موسيقي خافت ولذيد يربطنا معاً.. قنتحرك» في تمام مع هذه الشائبة المُتفكة عبر مُشتركات أسمى (الضوء، والوخز، والموسيقى) والتي ترتقي للمقارنة فيما بعد في ظل هذه الإشارات المعنوية، «قدمي لن تسبق قدم ماركيز.. فهو الأصغر سناً، سبقني في اختراع نشوة بلا مُخدرات» يلاحظ اتكاء الوصف على المجاز المكثف جداً، يدعمه مُستوى كاشف ومُفسر: «وكان جريئاً في البوح».. ثم هذا التثقل والارتداد بحركة تزن الصورة البلاغية، بحيث لا تتجاوز اللغة إلى مستوى بنائي بعينه: «أذكر أنه جذبني من أذني في لقائنا الأول.. صاحتاً لماذا كتبت على الباب.. أن كلمة الوداع، أجمل من كلمة المُضاجعة.. وأنت تعلم أنك كاذب ولثيم».. وتبلغ هذه الحميمية المُستدعاة مداها، بعد رحلة الروح في هذا الوقت القصير.. ولا غضاضة في

إجلالاً صوفياً من منعطفات الحب والتضرع.. «كن معهم يا الله لأنني أحب أن تكون معهم».. ويبقى الأرنب حاضراً كانعكاس للبراءة، واختراق حجب التأويل والتخييل بها، «معي أرنب» (تأويل)، «يتحدث معي» (تخييل).. في مزج طبع، يذنب هذه المسافة بين مُنصرين مُتباعدين بطبيعة الحال.. حتى يأخذ هذا الكائن مساحة الدور كلها، ليكون الأرنب مجاوراً للابنة، طالما استطاع أن يتلبس الذات الشاعرة في نقاتها.. ولا يختلف «الحمار» كثيراً في صورة المودة والقناعة، في نص «الذي كان».. «الذي اشترينا له ملاءة سرير بيضاء.. قال لا أريد سريراً.. أريد كثيراً من البصل الأخضر» و(حماراً) يصعد السلالم، فيما تبقى «القطعة السوداء» دالاً ظاهرياً موازياً لصورتها الشعبية: التوجس منها في الظلام، ودالاً عكسياً لواقع الذات الشاعرة وتركيبتها التي تهفو لتشبه الأطفال: «وهل يشبه قطعة سوداء، أحب وقوفها في النور.. وأحب أن أخاف منها.. كي أشبه الأطفال» نص «ألوان متقابلة» وهكذا تتفاوت مفردة «الحيوان والطير» من القطعة للبقرة لحمار للعصافير والغراب والأرنب وغيرها، تفاوتاً تستوعبه التجربة في فضائها وحيزها، ضمن مفردات حياتية وكونية في علاقات منفصلة ومُتصلة، ولعل تيمة «الإنسان» بكل تجلياتها الفطرية، هي البطل الموضوعي البارز والضمني في أنحاء الديوان، حتى نطق صراحةً بالاسم العلم الظاهر في عناوين بعض النصوص مثل «أحمد حامد»، «عبد القادر» و«عصام أبو زيد».. وفي نص «عبد القادر» مثلاً يبدأ المتن كأنه استكمالاً لملمعة «عبد القادر» هذا كإنسان ربما قرر أن يستعير هاجس التمرد من الحياة، في رحلة تجريبية:

بعد شهرين

وصل عبد القادر إلى بطن الثعبان

قال لنا في رسالة قرأناها في عين الثعبان

فيما يشي نص «سجين» بسقوط اضطرابي لا يصل إلى قرارة موضع، في سياق زمني متعلق بالماضي المطلق في صورة مُعددة «في الليلة الماضية»... «لم أكن أبكي.. كنت أسقطُ في بئر.. ولا أصلُ إلى قاع»..

ويمكن القول إنه في ديوان «كيف تصنع كتاباً يُحقق أعلى مبيعات» يضجُّ عالمٌ كبيرٌ من مفردات الحياة، ورواها، التي تتوحد وتتقاطع حول عاملٍ مُشترك رئيس هو الإنسان يعتمد الإنسانية وبراحه.. ومتأبط بعض الشر لتغييراتها المفاجئة.. أو المُفجعة، ما حدا بالتمرد آن يكون حاضراً بمستويات عدة، أبرزها في نص «تسعينيات».

ويبقى هذا العنوان المَراوِغُ «كيف تصنع كتاباً يُحقق أعلى مبيعات؟» ولعلنا نلاحظ هنا في العنوان وضوح علامة الاستفهام.. أي ليس شارحاً لهذه الكيفية، وكأن جميع ما انفلت من سياقات شعرية، هي بالأساس استفهام قائم ويتشكل من أن لآخر تشكيلات غائمة وواضحة، ومُتهكمة، وحادة، ومُكسرة مُسالمة، وهكذا.. ولا تبتعد عن مجال استفهامها مهما بدا من جمل خبرية مُنتهية.. هي بالأساس تأكيد لهذه المتاهة التي اعتنت بالموسيقى، والجسد، والطفل، والحيوان، والسيارة، والأصدقاء، والبئر، والبحر، والشجرة، والحياة، وأخيراً الحب، مُنفلتاً في مداراته وعالمه:

هكذا قال المؤلف..

وطلب مني المغفرة..

عن أي شيء؟!

يعود الحب فجأة..

ويزلزني..

يجف دمُ الخيانة.

وينتقل الطابق الأعلى إلى مبانٍ أخرى.

كشف مُغاير وأكثر تقريباً بالرواية عن الحبيبة/ الرمز: «حبيبتي تجاوزت الأربعين يا ماركيز» وفي أداة النداء «يا»، إشارة مجازية في حد ذاتها، تقرب المسافة بين الصوت وصديقه ماركيز.. اللذين ربطهما إيقاعٌ موسيقي خافت.

كما وجدت الحركة براحاً أفقياً، ورأسياً «لأسفل تحديداً» في رداء الديوان الفضفاض.. ويمكن رصد أحوالها عبر أكثر من حالة شعورية، ففي نص «مصير» الذي ترتبط رؤيته بجذلية الرغبة والممكن، وترقب هذا المصير في أسرار البحر، نراقب الحركة في نهاية المشهد في سياق استفهامي: «كنت أفكر في مصير السمكة.. هل تبقى هنا.. أم إلى الأعماق ترحل؟». في تمدد رأسي لأسفل، لا يُقر شغفاً بالبحر كما تصدر النص: «كنت أريدُ بحراً» بقدر ما يشغل التفكير في الأعماق جزءاً من الطرح المُضطرب شعورياً، والمُتزن شعرياً.

وتتوالى مشاهد النزول أو الانحدار لأسفل بدلالات متباعدة الأثر بين راعٍ وزاهد: «نازلاً من المغارة أبكي» (مفتتح نص «شجرة»).. إلى الحركة المتبادلة مع مفردات الأجواء المعنية بالرصد: «(ارتفع) الماء في البحيرة إلى عنقي» وي بعدها «(أحرك) ساقِي فتؤلمني.. (أحرك) يدي فتتحطم» ثم الحركة التائهة: «(سأقوم) من الماء.. لكن إلى أين (أذهب) «وفي السياق المتدرج ذاته، تأخذ الحركة ما بعد الرمزية مساراً مُتمرداً جداً في نص «معها»..

هذه الحبة السوداء

على أنفي

تشبه الماضي

حبة سوداء وثقيلة

لدرجة أنني أسقطُ معها

وأندرج..

\* شاعر وناقد مصري.

## شمس تولد من الجنوب

< عماد عارف أحمد \*

وفتح نافذتها على مصراعيها.. ثم ذهب إلى أمه التي كانت بالخارج تجمع الحجارة.. وقال لها:

أمي.. ساطل مستيقظا هذه الليلة، ولن أنام حتى أرى شمس الجنوب وهي تولد مع شمس الشرق.

شمس الجنوب لا أحد يراها وهي تولد يا [باسم]..!

لماذا يا أمي؟

لأنها شمس لم تخلق للبشرية كلها.. بل خلقها الله لنا فقط.. من أجل أن نصبر ونكافح. ومن أجل ليننا الطويل يا ولدي.

إذاً.. لأرى الشمس وهي تولد من الشرق..

نظرت الأم إلى طفلها الصغير.. وقالت:

شمس الشرق شمس حرية.. ونحن بلا حرية.

وكيف نكون حماما يرفرف في السماء دون أن نخاف من الصياد؟

مدت الأم يدها إلى الطفل بحجر صغير.. ثم استطردت..

بداية حريتنا من هنا يا صغيري.

أخذ [باسم] الحجر من يدها.. احتضنه بيديه الصغيرتين وقبّله.. هرول إلى حجرة نومه وأغلق النافذة.. قبّل الحجر مرة أخرى.. وضعه تحت وسادته.. مدّ جسمه الصغير على الفراش..

وراح ينتظر الصباح..

يا أستاذ: من أين تولد الشمس في وطننا فلسطين؟  
بدأت على المدرس ابتسامة حزينة وهو يتأهب للإجابة على سؤال التلميذ [باسم] الذي لم يبلغ السادسة من عمره.

الشمس تولد من الشرق في فلسطين، وفي كل أنحاء الأرض يا [باسم]..

أخذ [باسم] يداعب شعر رأسه في نشوة وهو يقول لمدرسه..

لكن أمي قالت لي ذات يوم.. إن لوطننا فلسطين شمساً أخرى تولد من الجنوب.

حملق المدرس في عيني تلميذه الصغير.. وبدأت على وجهه علامات تعجب سرعان ما تلاشت. عندما رد عليه.. مؤكداً له كلام أمه.

هذا صحيح يا [باسم].. لوطننا فلسطين شمس أخرى تولد من الجنوب.. فيجانب الشمس التي تولد من الشرق.. بعث الله لنا شمساً أخرى تولد من الجنوب.. ليعطينا الأمل في الحرية.

= ما معنى كلمة حرية؟

= حمامة ترفرف في السماء من دون أن تخاف من الصياد.

أبي استشهد وأنا صغير.. وأخي استشهد الأسبوع الماضي.. فهل سنموت كلنا برصاص اليهود؟  
دنا المدرس من تلميذه الصغير.. ضمه إلى صدره بشده، والدموع تسيل على وجنتيه..

وفي المساء.. دلف [باسم] إلى حجرة نومه..

\* كاتب من مصر.

## صورتان..

< ليلى الحربي \*

لم يتوقف العرض داخل رأسها..  
حتى وهي ترتشف القهوة وتضمم معها قطعة  
من الحلوى..

تشعر بمرارتها.. حين تتراعى لها صورة  
الطفل الهزيل الذي شاهدته أمس في تلك القناة  
المؤذية..

صراخ في الممر الواسع يدي..

يتوقف الجميع عن حركتهم..  
الطفلة سقطت من الدور الثاني، والأم تجثو  
عند رأسها المغطى بالدم... يا الله.. نفس  
الصورة التي رأتها البارحة.. لم يكن حلماً..

بل كان مشهداً في القناة إياها..

الفرق أن الطفلة هناك رثة الثياب ولم تسقط  
من شاطئ، بل أرداها لغم في الأرض، الأم هنا  
غابت عن الوعي.. وهناك وعت الغياب والطفلة  
هنا فارقت الحياة.. وهناك فارقت الموت..

لم تنتبه إلا على صوت أمها القادمة ومعها  
أكياس أخرى.. هيا بنا.. يكفيننا تسوقاً اليوم..

تنوء بحمل الأكياس، فتتخذ لها مجلساً على  
أحد الكراسي داخل السوق.

تتوقف والدتها.. وتنتظر إليها شزراً..

لن أسير خطوةً واحدة.. سأقع من طولي..

ترمي لها ما معها من الأكياس.. وتواصل  
سيرها..

تنظر ببلاهة لكمية المشتروات.. وفي داخل  
رأسها المتسربل بطرحة سوداء..

هناك بياض ناصع، بدا كشاشة تعرض عليها  
صوراً لا قبل لها بإيقافها.. ما رأت بالأمس في  
تلك القناة المزعجة..

جوع ويؤس وعري.. وما يحيط بها من  
الأكياس المترعة بالكماليات..

أمامها كشك يبيع القهوة..

ولكنها لا تستطيع الوصول إليه مع هذه  
الفوضى حولها..

تشير لذلك العامل..

يأتي مسرعاً..

تناوله قطعة نقدية أكبر من المطلوب..

أكبر كوب قهوة.. وقطعة حلوى لا تقل حجماً..

\* قاصة من السعودية.



## رؤى على أمواج متضاربة

< محمد محقق \*

وجد نفسه خارج الرقعة...!

### اهتمام

عندما رآه مبتسما

أطمأن إليه،

بادله الحديث طمعا في صداقته.

لما نهض الآخر مودعا،

أدرك أنه في عزلة تامة...!

### مشاركة

لأنه يتمتع بحيوية مميزة.

مارس كامل صلاحيته

بهذوء تام،

لكن صديقه كان لها رأي آخر.

فقد تزوجت من غيره...!

### تجاهل

شعر بالحزن لحروفه المبعثرة،

وحين تأمل حلمه المتهوي أمامه.

اشتكى أمره لصاحبه،

فتم حذف اسمه

من قاموس صداقته...!

### اختفاء

رآها ترقص داخل جدران مغلقة،

افتتن بالجمال الأخاذ..

وحين أطلق العنان لتجوال العينين،

كانت الحمساء تغيب في سراديب العتمة...!

### تمرد

على قارعة السرير،

قاوم لحظة الرحيل،

وحين أدركت أن صوته الرخيم

تحول إلى حشرجات بكاء،

تمردت عليه.

وأعادت كتابة الحكاية من جديد...!

### تجاهل

حين ألقت بعشقه في

سراديب النسيان،

مزق أشرعة الحب بلا تردد،

وأهدى لنفسه أغنية الريح.

لتغازل بياض فراغه...!

### طموح

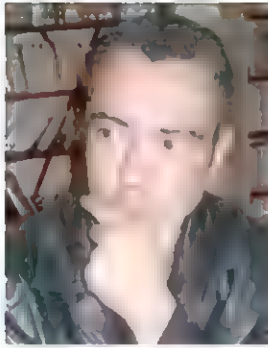
أحب المبدعين إلى حد الجنون.

تمنى أن يكون واحدا منهم.

أبيضت عيناه من كثرة القراءة،

أخيرا،





< هشام حراك \*

## لوحة

حسام، طفل ثم يتجاوز العاشرة من عمره.. يحب ذلك.

انناس.. يحب الأثوان.. يحب انجمال.. يحب انحياف..  
حسام هو ذلك الطفل الذي سألته المدرس  
عن سر تمسكه بالمركز الأول في صفه الدراسي،  
فأجاب بلغة الواثق من نفسه:

لأنني أريد أن أقدم شيئاً للناس حين أكبر.

لم يعرف حسام شيئاً اسمه النوم، طيلة ليلة  
الأمس، من شدة سعادته بلوازم الرسم التي جلبها  
له والده، بعد أن لمس فيه عشقا جنونيا لهذا  
الفن الرائع، كما أنه ظل يفكر في أول موضوع  
لأول لوحة سيرسمها في مشواره الإبداعي.. لم  
يتناول إفطاره ولا غداه رغم إلحاح والدته..  
خجل حسام، على قطعة ثوب بيضاء، عدة خطوط  
وأشكالا هندسية.. شرع يلونها بتركيز وعناية  
فائقين، وبألوان مختلفة، ليهندي، في النهاية،  
إلى رسم حمامة بيضاء تحلق في فضاء أزرق  
سماوي.. حين فرغ من ذلك، سألته والدته:

بماذا ستعنون اللوحة يا حسام؟

أجاب واثقا من نفسه كالعادة:

صبرك علي يا والدي.. أنا بصدد التفكير في

.. فكر حسام بحركات سريعة من عينيه، ثم  
شرع يكتب، عند أسفل اللوحة، بحروف أنيقة  
بارزة: «ا.. ل.. من.. ل.. ا.. م..»  
.. خرج الطفل مزهوا بنفسه، حاملا لوحته  
النشكيلية.. نادى على أصدقائه من أبناء الجيران  
لمشاهدتها.. كانت الشمس، لحظتها، قد غابت  
تماما، لكن نور القمر عوض أشعتها في انتظار  
عودتها بعد الفجر.. شرع حسام يشرح لزملائه  
كيف تمكن من إنجاز لوحته وهم يصفون إليه  
بإعجاب كبير.. بينما هم كذلك، إذا بمجموعة  
من الطائرات الحربية تغطي سماء المدينة،  
وتخترق سكون الليل، وتجب عن الأطفال نور  
القمر.. أصيب الأطفال برعب شديد، حاول  
حسام سحب لوحته ودخول البيت.. في طريقه،  
سقطت عليه شظية قنبلة حولت جسده الصغير  
إلى شظايا تآثرت على لوحته.. غمرت دماؤه  
اللوحة، واختلطت بألوانها، لكن، بقيت الحمامة  
البيضاء بارزة بسموخ، وكذلك تلك الحروف  
المُسكَّلة ل: «ا.. ل.. من.. ل.. ا.. م..».

\* نفس من المغرب.



## قصص قصيرة جداً

< ميمون حرش \*

و...

متعجبة:

ويحك: من كتابة العرائض والبيانات إلى الشعر..  
أترأهم كانوا يعلمونكم الشعر في الداخل؟  
أبداً..

فما هكتا يكون اللقاء الأول بين حبيبين بعد طول  
غياب..

لم يرد: نخطأها بصمت: ومضى إلى سجن آخر..

### أكباد مقروحة

سمع عن سوق يعبد: يأتيها الناس من كل فج  
عميق: يتم فيها استبدال أكبادهم المريضة: بأخرى  
سليمة.

رحل إليها: وبعد مغامرات جلعاشية: وصلها:  
لكن متأخراً: لقد سبقه مريض آخر: ولم يتبق غير  
كبد واحدة مكتوب عليها: «النساء فقط».

أصر على استبدال كبده بها: فقالوا له: مستحيل.  
وحين أصر طلبوا منه شهادة حسن السيرة  
والسلوك.

### أعرب ما تحته فقر

من يرح عاجي يطل «لغنى» ساخرًا ممن نعته.  
وكانوا منشغلين بأعراب كلمة «فقير» في جملة  
ركيكة.

فعاروا بين «عرايين»: نعت أم عطف أغنيا.

### العانس

نخطت الأربعين: بلا زوج: لكنها أيضا  
نخطت اليأس: وسكنت بيت الحروف كملكة متوجة.

حين تمر شامخة وسط الساكنة: لا تكثر  
للأصابع الطويلة التي تشير إليها: لا تظن وزنها  
أيضا: هم: نعم: تعودوا النظر في كل الجهات: فعين  
تختفي هي: تثبق أخرى من جهة ما لتمر بنفس  
الوجه: حُشِبَ مسند: متأهبة لأن تشير بأصابعها.

لم تكثر قط في المناسبات: لغمز ولمز النساء:  
المتزوجات: ذبكي عليهن لا منهن: ونعتبرهن مجرد  
نساء: ليس إلا.

أما الرجال فقد زلزلت قلوبهم بكبريائها: وأوغرت  
ضجها: وزدادت أصابعهم إشارة إليها..

وحين مرت بالسلف في الخمسين من عمرها مدوا  
أصابعهم: وأشاروا إليها: قائلين:

«لها العانس».

لترد يهود: صاحب:

«هل مستغنية».

### السجين الشاعر

خرج من السجن بعد مدة طويلة: قابل حبيبته:  
بادرها بالقول:

أشرق بدا من جانب الغور لامع

أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع

\* كاتب قصة من المغرب.



< محمد صوانه \*

## قصص قصيرة جداً

- أين أنت؟؟

### عطلة صيفية!

يدخل إلى غرفة الانفصل مع بداية عام دراسي جديد

أنقى عن ظهره أعباء العطلة انصيفية؛  
بقايا علب زيوت انسبازات، مشاجرات مع  
صبيبة وزشات انصيانية، إهانات ووكيزات معلم  
أنورشة..

أما حصيلة: هُتاياب مشبعة ياتزيوت، وجسد  
دُعِكت عضلاته انغصة،  
ويدان متشققتان..

وعين تم تعد تتحلل إلى أعلى!

### أول النطق

يقراً في كتاب أهدي إتيه،

بلغ صفحته الخمسين،

ونم يزل يهمس في دواخله بأسى

الأحرف الأونى انمفقودة:

ب... ا... ب... ا...

### تشبث..

يحائع صفحة انماء على انشاطى  
زاعه ظله انمسروق تتقاذفه الأمواج..

هي نعطتات انلاوعي،

يستدير نحو الشمس متشبثاً بخيوط الوداع..

### أمي..

تشتكين الصداغ،

وأظلم ألف رأسي بوشاحك..

### انطلاق

استأثرت أخواتها ياتميدان دهرأ

ظل يحبسها عسر انمخاض؛

ارتجت جوانحها وتساوع انبيض..

فانطلق وميضها في الأفق..

### رواية طويلة جداً..

تقول له:

- ابتعد عني..

وعندما يتواري،

تصبح على مسمع انتقلين:

\* كاتب من الأردن مثيم في السعودية.

## الفيلم المسيء للإسلام

< جاك صبري شماس \*

حرية التعبير لا تعني على الإطلاق الإساءة إلى المعتقدات والمشاعر وحرية  
التعبير دون ضوابط أخلاقية لا تختلف عن شريعة الغاب..

حاشا لمثلك من يذم ويشتم ويك البسيطة تقتدي والأنجم  
ملأت محبتك الأنام وأغدقت واكل روض في وداك برعم  
كيف الرعاع يلفقون مساوئاً والشرع خاتمه النبي المسلم  
من ذا الذي يهذي بغير حقيقة والحق شمس لا تغيب وتهرم  
إن الذي زرع الشمائل في الدنى سرعان ما يزهر الندى والموسم  
والمرء يشمخ في سموفعاله والله يمنحه المرام ويعظم  
دين تجلى البر في فرقانه وبه تكرم بالفضيلة (مريم)  
والغرب أمريكا وذوئان الغوى خبث يهدد في الصدور ويجثم  
والفتنة الكبرى نتاج تعصب أعمى تخبط بالظلام يخيم  
قل ما تشاء فلن تهز عقيدة عصماء في شفة الدنى تتكلم  
أنا من نصارى يعرب لا أرتضي ذم النبوة أو نفاقاً يؤلم  
تجري العروبة في عروق دماننا والضاد حرف في الهوى يترنم  
هذي يدي عرياء تنثر طيبها والقلب ينبض بالإخاء وينعم  
وبليغ قرآن الرسول مخلد إعجازه أي جليل محكم  
ويحف وجه محمد ألق السننا ومناره وجه وثغر يسم

\* شاعر من سوريا.

## أغرودة الضحى

< ملاك الخالدي \*

يطولُ شجى الأيام حيناً من الدهر      ونستعذبُ الأهات صبراً على صبر  
على أملٍ نقضي فصولَ حياتنا      ونبصرُ في أفاقنا سحنةَ الخير  
فمهما استطال الليلُ لن يفلح الدجى      فإن تمام الليل يزجيه للفجر  
لنا مع خيوط الصبح أغرودة الضحى      سترسلها الأيام من حيث لا ندري  
أصوغُ تفاصيل الحياة حكايةً      تناجزُ أيامي إذا عقني شعري  
ملاذي رفيفُ الحرف إذ ينزفُ المدى      وتبكي زهور القلب والحرزُ يستشري  
نعيشُ لنجتاز الدروب بفجرها      وفي ليلها المأفون أو وجهه البدي  
تقلبنا الأحداث كيما تصوغنا      حروفاً تناجي الكون في ساحة العمر  
أيا جارتنا إنا قريبان في الأسى      نعيشُ اغتراباً ما يزال بنا يسري<sup>(١)</sup>  
فكفّي نواحاً وابعثي البوح فكرةً      تغردُ كي تبقى بلا دمعنا القسري  
خذي كل أشعاري وتيهي على منى      وعودي إلى دوح تفاقم في فكري  
خذي هينمات الأمس إشراقة الرؤى      وكوني لروح الكون يا جارتني جسري  
تعالى هنا واستمطري الصبح كلما      تهيبَ وجهُ النجم أو هدني أسري

\* شاعرة وقاصة من الجوف

(١) مجارة لقصيدة أبي فراس الحمداني التي قالها في أسره:

أيا جارتنا ما أنصف الدهر بيننا.. تعالي أقاسمك الهموم تعالي..



## رويدة

< عبد الكريم النملة \*

رويدة..

ها أنا كما أنا  
ضحيج الشوق في قلبي  
يعصف بي  
تردفت ذكرياتي في شقوق السنين  
دائماً  
أنصت لتذكراك  
وفي همي كل الشيد  
أه...!  
يا نغمأ

قضيت العمر يحلم فيك قلبي

رويدة..

ما انت يا دنيائي! لا حلمأ  
يغيب ثم يزهر

رويدة..

لا تسأليني  
كيف ضاعت السنين؟  
كيف لم نقطف يوماً معاً  
زهر الياسمين؟

رويدة..

تعالني  
نحس فلنا الأول  
نفر من حديث الناس  
إلى  
صفحات الخالدين...

(أول نظرة....)

رويدة..

أين أنت؟  
أمن دهشة الماضي أتيت؟  
أم من غبار تلك السنين؟  
أتيت تطوين سدفه الليالي  
تفكين وثاق الأيام  
تظلتين الحنين..

رويدة..

تلمسين بعينيك الصغيرتين  
ذلك الدرب القديم  
ذلك الطفل الغرير  
ذلك العشق الصغير  
ها أنت كما أنت...!  
ينظرط من عينيك الحنين  
ذاك الشعاع القديم  
ذاك النسيم العليل

رويدة..

أين أنت  
كل ذاك المساء الطويل  
كل ذاك العناء المستجير  
ثم أتيت...  
ترجيب طفلك الصغير  
ترجيب لحنك القديم  
ترجيب عشقتك البعيد  
أما زال في العمر متسع للقاء؟

\* شاعر من السعودية.



## أنا لست هرتك الجميلة

< نادية أحمد محمد \*

أنا لست هرتك الأثيرة	أنا لست هرتك الصغيرة	حين رأيتني
كي أراك	كي أراك	اشتاق مثلك للنقاء
فأنتشي	تسومني	أنا
وأروح أطلب	بعض التعطف والحنين	صحوه الأحلام
بعض عطفك	متى تشاء	تُسكّر ناظريك
بالمواء	****	بدون زيف أو رياء
أنا لست هرتك الرقيقة	أنا كنزك المخبوء	أنا
كي أسوق إليك	في دار المنى	رجفة الإشراق
لهفة نبضتي	وملاذك المأمون	تسكن مقلتيك
وأروح	إن حُمّ القضاء	ترد قلبك للسماء
أمسح لهفتي	أنا تاج كونك	فإذا اقتربت
بتليج ساقك	ترتقي	بنور قلبك
كي تمد إليّ كفك	لتنال بعض رضاي	أو نقاء الروح
بالعطاء	سعيًا للصفاء	واجترت
أنا لست من تدينه	أنا بدر ليلك	القليل من الغباء
إن أدنيه	إن مضى	وإذا اقتربت
برقيق حرفك	صبح الحياة	كما الحمام
أو ببعض الرفق	وعاش قلبك	ساعياً للنور
إن راق النداء	في الدجى	سعيك للقاء
أنا لست هرتك اللطيفة	وانساب نبضك	إذا اقتربت
كي تداعب	شاكياً	مسلاً
كفك الخرساء	طول العناء	بالحب مرة
رأسي	أنا نور يومك	روحي
ثم تدفعني	حين تشرق بسمتي	ستقرب ألف مرة
برفق الضيق	وتطل من عيني	ما دمت
حين تملني	شمسك	لم ترني كهرة
فأسير خلفك	والضياء	وعرفت ما معنى النساء.!!!!
استقي	أنا توأم الروح	
مُرّ انحناء	اهتديت إلى	

\* كاتبة من مصر.

## قصاقيص شعرية

< محمد عباس على داود \*

لما رآته مغادراً صرخت تريث يا ثقیل	شیطاناً يتحدى بالحركات وفى العينين يصوغ فنون العشق حروفاً فوق شفاہ تبرع في فن التقبيل يا إخوان الشر كفاكم قیل	<b>وجود محدود</b> قلت لأم الولد تعالی نكتب ميثاقاً وعهود بعضاً من وقتك أرضاه بصفة الزوج وبعضاً آخر للموئود ضحكت ضحكتها البيضاء وقالت يا ذاك المكدود ما عاد وجودك يشغلني مادام وليدك موجود من أنجب طفلاً يا ولدي فليقبل بوجود محدود !!
<b>اشتراكية</b> حين رأيت حبیب القلب طليق الوجه يزف البسمة للأحداق يصب حروف اللغة جزافاً في الأذان بدون هوية يشرح حباً ليس بحب يمطر أشواقاً خيرية يعزف لحناً يقطر أحلاماً وهمية قلت لنبضة قلبي مهلاً لن نهواه فحين أحب أريد حبیباً يحذف من قاموس الحب تماماً كلمة اشتراكية !!	<b>طلب الوداد</b> وقف الثقيل ببابها يرجو الوداد المستحيل ويقول جئتك طالباً بعضاً من الود الجميل صدته صدأ حازماً فأدار وجها للرحيل	<b>فن التمثيل</b> كانت خلف زجاج الشاشة تتلوى تزحف ناعمة تتدفق عرياً وتميل تحمل

\* كاتب من مصر.

## قصيدة اليوسفية

< د. يوسف العارف \*

(١)

سكب اللبل على خافقي..  
بعض هذي القوافي..  
ثم قال..  
هيت لك!!  
يوسفي..  
أنت  
وأنت الخليل الوفي  
كم تضيء القوافي..  
بعبير الصلوات..  
ونرجسة في الحقول..  
الأيالات إلى القطف..  
وأنت الذي تمنح البرد..  
ماشى دفي!!

(٢)

حط لي.. من علي عال..  
توجهه..  
وهو خاف خفي..  
مد لي هذا السؤال.. الأكيد..  
المنتفي..

كيف يا شاعراً..  
أذنته القصيدة بالا كتفاء..  
ولم تكتف!!  
كيف تأتي إلى راحتك..  
مياه القصيدة..  
ثم لم تغرف!!  
يوسفي أنت..  
وأنت الخليل الوفي!!

(٣)

مد لي هذا السؤال:  
بين هل..

ولماذا..  
وكيف..  
تخون الأبجدية ريشة تحتويها..  
وتحنو عليها..  
وتمنحها الماء الزلال!!  
وما قلت لي:  
كيف خطانا خطت دوتما سوءة  
وارتقت دونما فزعة  
وانتهت في المأل..  
أإلى لا مأل!!  
كيف حنت خطانا..  
إلى ما يقال!!  
تلك كانت نبوءتنا..  
يوم سارت إلى الرمل..  
سارت إلى (الطين)  
وما ثم (طين)..  
يسجل تلك الخطى..  
فضاعت مع الريح..  
ضاعت مع الليل..  
وضاعت خطانا.. كما أي قول يقال!!

(٤)

سرني من توشح بالريح..  
يوم انتشت في يديه..  
حروف الكتابة!!  
قلت: سوف أغني..  
أمهد هذا الطريق الطويل..  
وأبحر بين فعولن فعيل!!  
وما ساءني..  
غير هذي المواويل التي..  
قالها غيرنا،  
قلت: سوف أغني..

إلى أن تفيء السحابة عن غيها..  
وتخرج (أنثى القصيدة) من خدرها..  
متوجة بالمعاني البكار..  
ومنسوجة بالسنا والصهيل!!

## (٥)

قال لي:

يوسف..

أنت..

وأنت.. الخليل الوفي!!

من لقيتك..

سائحا في دروب المدينة..

تيمم وجهك..

نحو الشمس الحزينة..

وتمتأح من ألقي..

صبتك!!

كيف كنت..

يوم أن تنادوا عشاء..

إلى بابك..

واقتفوا أثرك..

ها هو الدرك الجاهلي..

يحث الخطى.. يتبعك..

فاحترس!!

لا تساوم على صبتك..

ولو وزنوك الذهب!!

وإن ألقوك..

وإن أتعبوك..

فقم وتبئل..

وعفر نواصيك ماء الثرى..

كيما ترى..

بعد حين.. أجلك!!

لا يسدوا عن الشمس عينك..

إنهم يقصدوا عمتك!!

وارتقب يوما سيأتي..

وعلى خيلك أن تقطع..

هذا الشرك..

إن للفجر ابتلاج..

بعد أن زاد الحلك!!

يوسفى أنت..

وأنت الذي ي ي ي..

تعرف علم الفلك!!

فتيقن..

ثم قم وابتهل..

يا إلهي..

إن تعذبني..

فما أعدلك!!

## (٦)

يوسفى

أنت.. وأنت الخليل الوفي!!

من تقربت..

ومادت خوافيك!!

في شرنقات السؤال العتيق..

ومن هياتك الليالي لحتفك..

ها أنت توقن:

أن الأمانى تقودك..

نحو وأد خفي!!

فتعال.. تطهر

وطهر خطيئاتك..

ربما يوقظ الماء في بردتك..

الصلاة..

صبايات حكيمة!!

ربما تشرق شمسك..

تمطر غيثاً وظلاً..

أهازيج السحاب!!

ربما.. ربما..

ترتنيك المواصل..

لحنا صفيا!!

أيهذا الجميل الحفي!!

يوسفى أنت.. وأنت الخليل الوفي!!

\* شاعر من السعودية.

## عابد خزندار يفتح قلبه لـ «الجوبة» ويقول:

علاقتي بجميزة شحاته

علاقة التلميذ بالأستاذ

أعد نفسي من الذين أسهموا في البدايات  
الزراعية في منطقة الجوف، وقد لفتنا  
الأنظار إلى المنطقة وأهميتها.  
تعد - وللأسف - كتاب «ألف ليلة وليلة»  
من الأدب الشعبي الرخيص، والقريب  
يقدره كل التقدير.

لم أكن مناهضا للغدامي في يوم من الأيام،  
والفرق بيني وبينه أنه كان يكتب عن  
الحداثة، وكنت أكتب عما بعد الحداثة  
الاتجاه إلى الرواية أصبح أهم وسيلة  
لتصوير الحياة ووصف الواقع



### حوان إبراهيم الحميد - عمر بوقاسم

قد يفاجأ الكثير من قراء الناقد عابد خزندار أنه بدأ الكتابة متأخرا بعد سن  
الأربعين، ليكون نابغة آخر بعد النابغة الديبائي، بدأ حياته العملية في وزارة الزراعة  
التي كلفته بمهمة توعيين البادية في وادي السرحان بمنطقة الجوف عام ١٣٨١هـ  
١٩٦١م، وواجه خلالها صعوبات الحياة البدوية، بعد أن عاش طالباً في القاهرة وأمريكا،  
ثم موظفاً في الرياض..

عابد خزندار من مواليد عام ١٩٣٥م بحي الشامية، من مواليد حي الشامية بمكة  
المكرمة عام ١٩٣٥م، ناقد وأديب وكاتب صحفي سعودي، حصل على الشهادة الثانوية  
من مدرسة تحضير البعثات بمكة المكرمة عام ١٩٥١م، ثم التحق بكلية الزراعة بجامعة

القاهرة، وتخرج منها عام ١٩٥٦م، وحصل على درجة الماجستير في الكيمياء العضوية عام ١٩٦١م من الولايات المتحدة، عمل مديرا عاما في وزارة الزراعة بالرياض حتى عام ١٩٦٣م، ثم ترك الوظيفة العامة وانتقل الى فرنسا، وأقام فيها لسنوات حتى اكتسب ثقافة فرنسية وفرنكفونية، انعكست على إنتاجه النقدي الطليعي. وبعد في ذلك هو والدكتور معجب الزهراني خريج جامعة السربون مدرسة نقدية محلية تعتمد على النظريات المبلورة فرنسياً.

### من مؤلفاته النقدية:

الألمانية، إذ احتفي به في معرض فرانكفورت للكتاب عام ٢٠٠٥م، ولديه زاوية مقال اجتماعي معروفة بشجاعتها باسم (نثار)، يكتبها بشكل يومي في صحف الرياض وعكاظ والمدينة، وأخيرا في الرياض مرة أخرى، ولم تقطع إلا عامين فقط، أوقف فيهما عن الكتابة لانتقاده المستمر لوزير الصحة وسياسات الصحة في المملكة.



من الارشيف (عابد خزندار)

- ١- «الإبداع»، من إصدارات الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٨٨م.
  - ٢- «حديث الحداثة»، من إصدارات المكتب المصري الحديث عام ١٩٩٠م.
  - ٣- «قراءة في كتاب «الحب»، منشورات الخزندار.
  - ٤- «رواية ما بعد الحداثة» منشورات الخزندار عام ١٩٩٢م.
  - ٥- «أنثوية شهرزاد»، من إصدارات المكتب المصري الحديث عام ١٩٩٦م.
  - ٦- «معنى المعنى وحقيقة الحقيقة»، من إصدارات المكتب المصري الحديث عام ١٩٩٦م.
  - ٧- «مستقبل الشعر موت الشعر»، من إصدارات المكتب المصري الحديث عام ١٩٩٧م.
  - ٨- «حديث المجنون»، من إصدارات نادي حائل الأدبي عام ٢٠١٠م.
  - ٩- «التبيان في القرآن الكريم» (دراسة أسلوبية) - مؤسسة الإمامة الصحفية ٢٠١٠م.
- إضافة إلى العديد من الدراسات النقدية والتقنية المتخصصة.

ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات وبخاصة



شقيقتها اندكتورة سارة إلى جوار واندتها لفترة معينة.

وهذا ما تم.. فقد سافرت إلى جدة صباح اليوم التالي بهدف اللقاء، إذ حدد الأديب الساعة الخامسة من يوم الجمعة ٦ شوال ١٤٣٣هـ موعداً للقاء.. وعليه توافقت مع الشاعر عمر يوقاسم على التموعد..

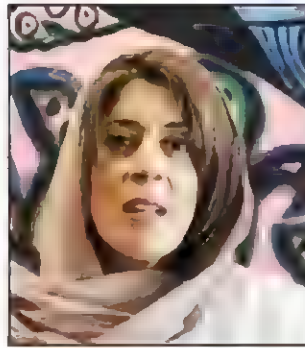
وقد أجري الحوار في جو أسري، بدأ بعد أن استقبلتنا على باب انييث الأستاذة منى خزندار -أبنة الأديب الكبير- التي تشغل منصب مدير معهد انعام انعري بباريس.. فكان أن تشعب انديث إلى مجالات عديدة بعيداً عن التكلف أو الرسمية..

« ماذا عن بداياتك في الكتابة، فقد اطلعني صديق على خصوصية تجربتك على مستوى الزمان والمكان؟

- بدأت انكتابة متأخراً جداً، إذ ثم أكن أفكر أن أصبح كاتبة، وثما بلغت الأربعين.. بدأت انكتابة بصحيفة اشرق الأوسط، ثم في صحيفة الرياض، ثم انتقلت إلى عدة صحف أخرى..

« وماذا عن تلك البداية في فترة مصر؟

- في مصر كنت رئيس تحرير صحيفة (الحائط) لثلية، وكنت اكتب انمقانة الافتتاحية فيها، وهناك كنت



منى خزندار

واستجابة لاقتراح الأديب محمد انشعبي للقاء انناقد انكبير عابد خازندار، فقد كان يتصل علي في كل سائحة من شهر رجب وحتى شهر رمضان وبداية شوال ١٤٣٣م، مقترحاً تسجيل لقاء معه حول تجربته بمنطقة انجوف! فقد قمت بتكليف انزويل انشاعر عمر يو قاسم بالاتصال مع

زوجة الأديب خازندار الأستاذة الأدبية شمس انحسيني، التي كانت تتوّن تنسيق مواعيد الأديب انكبير. بعد أن زدني الأستاذ انشعبي برقم منزل انخزندار.

ولما تم يحصل أي موعد مع انناقد حتى وافى الأجل زوجته انسيدة انجليزية شمس انحسيني رحمها الله، اتصل بي -من جديد- الأديب انشعبي قائلاً: إن الأستاذة منى خزندار هي إلى جوار واندتها بعد وفاة واندتها، مفيداً أنه فاتحها بموضوع ذكريات انواند يانجوف، ورغبنا في تسجيل لقاء معه مقترحاً الاتصال عليها واغتنام فرصة وجودها بجدة.

وقد كانت انمكاثمة مع الأستاذة منى مساء الأربعاء ٥ شوال، حيث قمت بتعزيتها بوفاء واندتها، وطلبت موعداً للقاء انواند، فأكدت أن اللقاء ممكن يومياً الساعة الخامسة مساء، وأنها ستكون موجودة حتى يوم الأحد.. إذ ستسافر إلى باريس، وبعد ذلك ستكون



محمد انشعبي



صورة أخرى للناقد الكبير من الأرشيف

أعطي المحاضرات، وبخاصة في الجامعة الأميركية. وكنت أحتل مع بعض العلماء، منهم صداقتي مع سلامة موسى الذي كانت لي به صداقة قوية، وكنت أجلس مع بعض الأدباء في قهوة عطا الله، وكان يجلس فيها أنور المعداوي، والدكتور عبدالقادر القحط. وذكريا الحجاوي.

< هي فترة الدراسة التي سبقت عملك في وزارة الزراعة. يذكر محمد القشعبي أن تلك الفترة جمعتك بعدد من الرموز السعوديين في القاهرة.. أليس كذلك؟

- نعم تلك الفترة كانت فترة الدراسة في العام ١٩٥٢م. وكنا نجتمع في منزل عبدالله عبد الجبار، حيث كان حمزة شحاته يحضر في كل ليلة. أما (عبدالله) القصيمي فيأتي مرة في الأسبوع، وكنا نجلس في مقهى بالجيزة اسمه «سنسوسيت» مع عبدالله عبد الجبار وحمزة شحاته، وكنت أدرس في كلية الزراعة، وأسكن في ميدان الجيزة القريب من كلية الزراعة.

< كيف كانت علاقتك بحمزة شحاته؟



عابد خزندار في باريس (صورة من الأرشيف)

- كانت علاقة التلميذ بالأستاذ إذ كان حمزة قمة، ونفس الشيء كان عبدالله عبد الجبار، وأيضا عبدالله القصيمي، المفكر الكبير، قمة من القمم.. وصاحب الحجة القوية الذي يأسرك بالحديث..

< استمر وجودك هناك حتى عام ١٩٥٦م، وحضور العدوان الثلاثي في ذلك العام؟

- نعم، حضرنا العدوان الثلاثي، وكان الشعب متحمساً ولم يكن هناك أي شعور بالخوف وكانت فترة مجيدة..

< ماذا حدث بعد انتهاء دراستك في مصر؟

- انتقلت إلى الولايات المتحدة مباشرة، وحصلت على الماجستير في مجال الزراعة..

< كيف كانت علاقتك بالثقافة والأدب أثناء تلك الفترة؟

- كنت أحضر محاضرات أدبية في الجامعة، حيث كان بإمكان أي شخص أن يحضر أي محاضرة حتى لو لم يكن مسجلاً فيها، وكنت أحضر محاضرات بالأدب الانجليزي.

< متى اكتشفت أن لديك ميولاً أدبية، وهل اكتشفت هذه الميول في فترة وجودك في

ريال، وهذا قبل خمسين سنة، وطلب صرفها في مشاريع لأهل الشمال، وكان ذلك عام ١٣٨١هـ - ١٩٦١م، وقد كلفني الوزير أنا شخصياً، فذهبت إلى وادي السرحان.

< **وإين كانت المهمة.. في دومة الجندل أم سكاكا أم القريات؟**

- كانت المهمة في وادي السرحان بين انجوف وائقريات، تحديداً في منطقة طبرجل وانجماجم، ولم تكن في تلك الفترة أي مبانٍ، بل كانت كلها خياماً - بيوت شعر - حتى مسكني ومكتبي كانا خيمة.

< **هل الهدف كان توطيئ البادية؟**

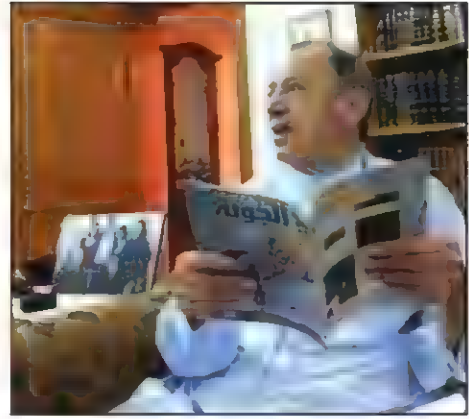
- نعم هو ذا كان الهدف، حيث كنا نعلم أنبادية أعمال انزراعة، وقد بدأنا بزراعة الأعلاف.

< **ما هي الصعوبات التي واجهتكم؟**

- كان الحصول على ائماء صعباً، وانبرد في ائشتاء قارس، وكنت لأستحم مرة في الأسبوع.. أحتاج لنهائ كل يوم جمعة إلى كامب (أرامكو) في عرعر، لعدم إمكانية الاستحمام في وادي السرحان.



عمر بن قاسم يستمع ل عابد حزن دار



عابد حزن دار والجوبه بين يديه

**أمريكا أم في القاهرة؟**

- الاتجاه الأدبي بدأ من مكة أثناء انمساخرات الأدبية انني كانت تقام أيام الخميس، وكنت ألقى فيها أحاديث ومقالات كنت أكتبها وألقيها، وفي الوقت نفسه كنت أكتب في صحيفة انبلاد في صفحة انطوية انني كان يحضرها الأستاذ عبدالرزاق بليلة رحمه الله.

< **وهل كنت تكتب في صحيفة الندوة ايضاً؟**

- لا، ثم أكتب فيها إلا في مرحلة ثانية.

< **وإين اتجهت بعد الدراسة في أمريكا؟**

- رجعت إلى انرياض.. إلى وزارة انزراعة، وأصبحت مديراً عاماً لثروة انحيوانية وانغابات وانمراعي.

< **وما قصة ذهابك إلى وادي السرحان بمنطقة الجوف؟**

- والله أهل انجوف وانشمال عمومياً اشتكروا نلامير (الملك) فيصل من اننحط، فأصدر أمره إلى وزارة انزراعة، وأعطاهم مبلغ مائة ألف ريال، ما يعادل انيوم عشرة ملايين



الأمير عبدالرحمن السديري رحمه الله تعالى

الأنظار إلى المنطقة وأهميتها.

< وهل العين طبيعية أم محفورة؟

- طبيعية.. وكانت تسيل على سطح الأرض..

< كيف كان تواصلك مع الدول المجاورة لوادي

السرحان؟

- كنت أسافر إلى عمان (الأردن) كل شهر..

< وكيف كان تواصلك مع الأهالي؟

- لقد تعاون الناس معنا لأنهم كانوا يعلمون

أننا آتيناهم نخدمتهم.. فكانوا يقدرونا..

< من كان أميراً للمنطقة آنذاك؟

- كان الأمير عبدالرحمن السديري في سكاكا،

وعبد الله السديري في انقريات، أما طبرجل

فلم يكن فيها إمارة، ولا حتى شرطة أو

خدمات.

< كم استمرت مهمتك في وادي السرحان؟

- سنة واحدة في وادي السرحان، بعدها..

ولأسباب سياسية سجن، وبعد سنتين في

انسجن فصلت من النزاعة.

< وماذا عن فترة السجن؟

- تعرضت في انسجن على عبدالكريم انجهيمان

انذي كنت أسكن معه في غرفة واحدة، وكان

معنا أيضاً محمد سعيد آل مسلم وهو شاعر،

والأديب عبدالله انجشي انذي كرمته انبونة

في مرحلة ثانية، وتوجد هؤلاء ثم تكن فترة

انسجن فترة عذاب.

< بعد الخروج من السجن انتهت علاقتك

بوزارة الزراعة.. لماذا فعلت؟

< وهل كان معك مساعدون؟

- كان معي فريق عمل واحد إيطالي وواحد

أمريكي، وبداننا نعمل دراسات على انثوية،

وإجراء تجارب عديدة، ومن ثم نشأت نواذ

انتوطين حتى أصبح وادي السرحان الآن

مزارع وخضار وانجوف أيضاً.

< طبعا مشروعك كان خاصا بوادي السرحان.

حيث كان الجوف ودومة الجندل مدناً

عامرة؟

- نعم ثم تكن لها علاقة بامشروع، وتكن

لاحقاً كلفتني الوزارة بالإشراف على انزراعة

في منطقة انشمال كلها، فكننت أشرف على

فرعي انزراعة في انجوف وتبوك، وفي

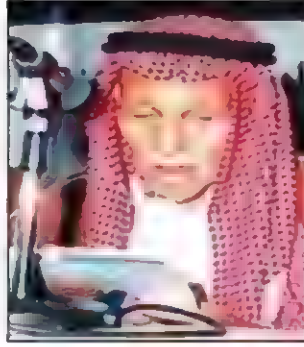
انجوف (دومة انجندل) كانت هناك عين مياه

فواردة تضيع مياهها هدرا، فكنا نحاول حل

مشكلتها، وحائياً أسمع أن المنطقة أصبحت

تحتضن مزارع انزيتون، وتكن أعد نفسي من

انناس انذين أسهموا في انبدايات، وفتنا



عبد الكريم الجبران

- نعم.. غادرت مباشرة إلى باريس حيث أقمت هناك عشر سنوات متواصلة..

< ولهم اخترت باريس؟

- كنت أحبها من ناحية.. ثم اندراسة من ناحية أخرى.

< ولماذا لم تكن وجهتك

أمريكا بلد دراستك حينها؟

- باريس كانت أكثر حضارة، وبعدها انتقلت بالجامعة الأميركية بباريس كطائب رسمي منتظم، حيث كنت أدرس الأدب الانكليزي وانفرنسي على أساس الحصول على اندكتوراه، وطبعاً كنت سجلت بالجامعة الأميركية بالقاهرة على أساس دراسة اندكتوراه، وقد أمضيت أربع سنوات أدرس فيها، ونكتي عدت بعدها عن إكمال اندكتوراه حيث طاب لي الإقامة هناك..

< طبعا توصلت علاقتك بالفرنسية كلغة،

وبمقضي البلد فترة إقامتك؟

- كانت باريس حانة مبهرة وأدب جديد، وكان هناك ما يسمى (كوتيج دو فرانس)، وأنتي يدرس بها عدد من كبار الأدباء والفكرين كمشيل فوكو، ورولان بارت، وكنت أحضر بها المحاضرات، حيث اندراسة في هذه الكلية حرة، إذ تقدم المحاضرات لتعلم فقط، بلا امتحانات، وأي واحد يمكنه حضورها، حتى أن هناك أناساً يحضرون طلياً لهدفه فقط، وكنت أحضر تلك المحاضرات دائماً..

< هل ترجمت كتباً فترة وجودك هناك؟

- منعت من السفر لمدة تسع سنوات، وعملت في الرياض في مكتبة وائدي «مكتبة التخزين»، التي أسسها وائدي (محمد علي التخزين)، واشترتها من لبناني اسمه ديمس، وقد اشتلت في المكتبة لأنني كنت ممنوعاً من العمل في

الحكومة، وكان شغل المكتبة ممتازاً، فقد كانت المكتبة التوحيد خاصة في الكتب الانجليزية، وكنا التوحيديين الذين نوزع الكتب والمطبوعات وما تزال إلى الآن.

< وهل المكتبة موجودة في الرياض وجدة الآن؟

- هي جدد فقط، ولا زالت توزع المطبوعات، ويشرف عليها (خواني)، أما أنا فعلاقتي بها كشريك فقط، نظراً لأن أغلب إقامتي في باريس.

< كيف كان تأثير المكتبة فيك وتأثيرك فيها؟

- كان وجودي في المكتبة كإنتاج العطر، حيث كنت أقرأ فيها، نظراً لأن إنتاج في المكتبة إذا لم يبع.. فيستفيد من قراءة الكتب، وكنت أقرأ مسرحيات شكسبير وغيرها، كما أنني لم أكن أياشتر أبيع بنفسي، حيث كان معي شخص حضروني يياشتر ذلك..

< ولهم استمرت تلك الفترة؟

- تسع سنوات.. حتى رفع عني حظر السفر.

< وهل سافرت بعدها؟



ابراهيم الحميد يستمع لفاك الكبير عابد حزن دار

هناك الكثير من المبرزين في الثقافة العربية من فارس،

< طبعا أصبحت تتردد على باريس بعد العشر سنوات؟

- نعم أعيش فيها حوائي ستة أشهر سنوياً،

< ومتى بدأت احتراف الكتابة؟

- كنت أرسل مقالاتي من هناك للشرق الأوسط ثم الرياض، وكنت أكتب مقالات متفرقة عن أعياد الحداثة، ومستقبل الشعر، ومن ثم جمعت بعضها في كتب.. وأخرها كتاب (حديث المتجوزين) انذني صدر عن نادي حائل الأدبي،

< هل صدرت كتبك عن دار الخزندار؟

- لا.. صدر بعضها عن انهيئة انعامة للكتاب في مصر، وترجمت كتاب (المسرح السري)، وقد نشرته انهيئة انقوية للكتاب بمصر، ولا أظنها في السوق حانيا،

< هل تتابع الإنترنت؟

- أقرأ جميع انصحف نلبحث عن مادة ثمقائي انيومي في جريدة ارياض، وأكتب في تويتر.

- ترجمت كتاباً أسميته «أنثوية شهرزاده (رؤية ألف وثيلة وثيلة) نلأديية ماري لا هي هونبييك، وكان عن انمرآة في كتاب «ألف وثيلة وثيلة»، وقصة انكتاب أنه ألف قبل أكثر من خمسين عاماً تمؤلفته انفرنسية، مع أننا نحن انعرب نعدّ -ونلأسف- أن كتاب «ألف وثيلة وثيلة» من الأدب انشعبي انرخص، إلا أن انعرب يقدره كل انتقدير، ويؤرخيس وماركيز. يقولان بأنهما تعلما من ألف وثيلة وثيلة، وكان اندكتور جمال اندين بن شيخ رئيس قسم الأدب انعربي بجامعة انسوريون يقول: إن عدداً من انطلاب انعرب رهضوا بأن تكون دراستهم نلماجستير أو اندكتوراه عن كتاب ألف وثيلة وثيلة.

< كيف تفسر حضارة الغرب بكتاب ألف وثيلة وثيلة؟

- بسبب أن انرواية في انعرب نشأت من تأثير ألف وثيلة وثيلة، وقبل هذا انكتاب ثم يكن انعرب يعرف انرواية.

< وما رايك فيمن يؤول إن ألف وثيلة وثيلة كتاب مترجم للعربية؟

- لا لا.. ليس كذلك، بل كتاب ألف وثيلة وثيلة كتاب عربي حيث الإطار عربي، وانقص كثير منها عربية، وهناك قصص فارسية ومصرية، وانذني ألف انكتاب عربي، وأعتقد أن انمؤلف.. عدة مؤلفين.

< وما رايك ان اجواءها توظيف عربي، واجواء فارسية؟

- لأن انديوان كان فارسية، وانحكومة كانت فارسية، وأخذنا انظمهم وثقافتهم في انحكم، وكان



وَقَدْ نَسِيَ

هل استطاع النبت توليد ادب خاص به، حيث يرى سعودي يوسف ان هناك خصوصية لخصوص الشعيرة التي تكتب على النبت مثلاً؟

طبعاً لا استطيع أن أقول  
أدياً خاصاً به، ولكنها  
تعليقات وتغريدات لا ترقى  
لذلك، ولكن الإنترنت أصلاً  
ضرورات انحياء، وقد استغني  
وذاكرته أتمعارف وأتماعهم.

« هل قابليت ادونيس بحكم وجودك في باريس؟ »

- بلى... كنت أجتمع معه،  
ونجس كثيرا في كافيه  
بيازيس، إلا أنه لا يستقر  
على حال، ويسافر كثيرا،  
وهو موهوب بآثرسم، وقد  
أهداني ثوبتين من أعمائه  
انغية (أحدها معلقة في  
مكتبة وصانون الأديب  
خزندار)، وهي انقرة  
الأخيرة انقطعت في انبيث،  
ونم أعد اتصل بأحد، أما  
في اسابق فقد كنا «جورج  
طرابيشي وعيسى مخلوف  
وأدونيس وأنا» نجتمع مرة  
في الأسبوع.

[← انطلاقاً من ديباجة مقالك](#)



أميرة الخميس

في جريدة الرياض ، عيد باية  
سأل عدت يا عيد مؤخرًا  
كيف ترى اثر التغييرات  
السياسة والاقتصادية على  
مضمون الخطاب الإبداعي؟  
وانت لم تكن تعابد، بل ترصد  
التغيرات في اوضاع الأمة  
العربية والإسلامية؟

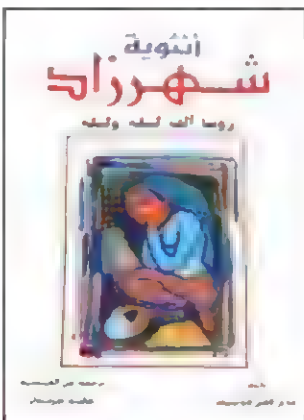
- أنا خائف على مستقبل الإبداع في مصر. في ظل وجود الإخوان المسلمين، وسوريا هي حادثة حرب أهلية، ونيس هناك مجال للإبداع.. حيث اتعايش بين الإبداع وبعض انتقارات صعب، وإتراق مشن بجراحه، وإنشعراء انهوجيون ثم يعد لهم صوت مثل انشعاع عيذاتراق عبدواحد.

« وسعدى يوسف »

- يكتب قصائد مهمة، وهو الآن من أعظم الشعراء العرب.

« كيف كانت رؤيتك في فترة الثمانينيات للحراك النقدي في ظل وجود أسماء مهمة في تلك المرحلة تشاركك طروحاتك في الصحافة الثقافية؟ »

- كان تحريك انتقافي  
وانتقدي في تلك المرحلة أكثر.  
هنا عليه بوجود عبدالله انغدامي



< لماذا لم يجذبك العمل الصحفي؟ حيث كان حضورك منحصرا بين كتابة المقال والنقد؟ رغم انها جذبت الكثير من أبناء جيلك؟

- في اتيادية.. ثم تجذبتني الصحافة، لأنني كنت قد منعت من الكتابة في (الاستبيانات انميلادية)، ومن ثم لم يكن من الممكن انعمل بها، ولم تكن لي رغبة جديده في ممارسة التحرير. وانعمل الصحفي اليوم.

< ما رايتك في الحراك الثقافي وتحولات الكتابة الروائية في السعودية؟

- هناك إنتاج روائي غزير، إلا أنني لا أتابع كل ما ينشر، وأقرأ بعض الإنتاج الروائي مثل محمد حسن علوان، إذ قرأت له روايتين، كما قرأت نصبا انحرز روايتها «الآخرون»، كما أقرأ لأهمية انخميس.

< ويلي الجهنني؟

- لم أقرأ لها.

< من الواضح توجه كثير من الأسماء السعودية لكتابة الرواية، إذ يرى الناقد حسن النعمي أن الأمر صحي والمبررات كثيرة؟

- إنني حد ما، والاتجاه إلى الرواية أصبح أهم وسيلة لتصوير الحياة ووصف الواقع، وحتى كتاب انقصه انقصيرة تحولوا إلى روائيين، وانقصه انقصيرة أصبحت غير موجودة، ونهنا انتعشت الرواية.

< وهل ظهور فن الرواية في الغرب يلغي الضنون الأخرى انطلاقا من رايتك بشأن القصص؟

- طبعاً لا يلغي، وتكون الرواية هي الغريب هي انمسيطرة، وهي انفن الأيرز هناك رغم وجود



وسعد انبازعي، وأنا انيوم.. لا أجد حراكاً في ظل تراجع انغمامي عن أفكاره الأولى، حيث بات يكتب أشياء غير مهمة، أما انبازعي فقد أخرج كتاباً قيماً، وانباقيون لا أهمية لهم..

< هل كنت مناهضاً للدكتور عبدالله انغمامي في حديث البنيوية الذي كتبت عنه في تلك المرحلة؟

- لا.. أبداً، أنا لم أكن مناهضاً له، بل اعتبرت أن البنيوية منهج يمكن أن تستفيد منه حيث خدم الأدب، وانفرق بيني وبين انغمامي أنه كان يكتب عن انحداثه، وكنت أنا أكتب عما بعد انحداثه، وكنت أقول لانغمامي أنت تكتب عما تجاوزه انناس (في انغرب)، حيث ماتت انحداثه في أوروبا، وأصبحوا يتحدثون عما بعد انحداثه هي تلك المرحلة..

كما أنني كنت أمارس اننقد انثقافي، وكنت أنوي إخراج كتاب عنه.

الشعر وغيره مثلاً..

< هل يلزم كاتب القصة القصيرة الترقى ليصبح كاتب رواية، وهل التحول ضرورة؟

- خذ مثلاً: قصص نجيب محفوظ القصيرة لا ترقى إلى مستوى رواياته مما يعني ذلك..

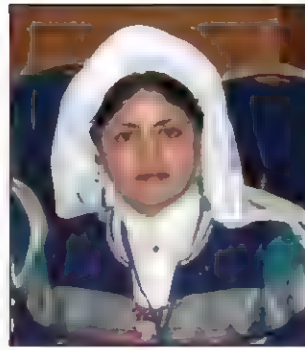
< ولكن قصص يوسف إدريس بقصصاته الأدبية؟

- نعم قصص يوسف إدريس أزوج من قصص نجيب محفوظ وهناك قصص يحيى الطاهر عبد الله أيضاً.

< من يشدك من روائيين وشعراء؟

- أكثر الشعر انيوز لا أستسيغه كشعر عبدانعم رمضان أو حلمي ساتم، وأنا كلاسيكي قليلاً، إلا أن شعر محمد انشيتي يعجبني، وقد كتبت عنه مقالاً سابقاً بعنوان (موقف انيوز)، وأتمنى أن يخرج كتاب عن انشيتي حتى يتم وضع هذا انمقال فيه، وقد زارني انشيتي في بيتي هنا، وعندما كان في انمستشفى كتبت للأخير سلطان (رحمه الله) بشأن إدخائه انمستشفى، وقد استجاب الأخير لذلك.

< ما رأيك في دور المثقف في الحراك



الدكتورة هتون الفاسي



محمد الانسي

الاجتماعي والثقافي والسياسي؟

- دور رئيس، ولكن مع الأسف أغلب المثقفين لدينا متغفرون سلحة..

< ما جديد استاذ صابو خزندار؟

- آخر كتيبي هو كتاب «انتيان في انقران انكرام» (دراسة أسلوبية)، أما انتائيف انجديد فهو يحتاج إلى نشاط، وعامل انسن مؤثر علي، كما أن انمقال انيومي يأخذ كل وقتي حانياً، وكتابي عيارة عن دراسة أسلوبية، وقد أخذت انفكرة عن عيدانقاهر انجرجاني وتوسعت فيها وبنيت عليها..

< وما هي الرسالة التي وددت إيصالها من خلال هذا الكتاب؟

- لا تفهم انمعنى إلا إذا فهمت الأسلوب، والأسلوب يقودك إلى فهم انمعنى، أما هذا بشرأ إن هذا إلا ملك كريم.

لَوَإِذَا تَنَلَّى عَلَيْهِ آيَاتُنَا وَنَى مُسْتَكْبِرًا كَانَ ثُمَّ يَسْمَعُهَا كَانَ فِي أَذُنِهِ وَقَرَأَ، وَعَلَى هَذَا اننسق يأتي انقران معجزاً في بلاغته، لَوَمِنَ اننأس من يعبد الله على حرف فإن أصابه خير اطمأن به وإن أصابه فتنة انقلب على وجهه حَسْبَ اننذنا والآخرة ذلك هو انحسran انمبين.



عمر بوقاسم يحاور الناقد الكبير عابد حزن

الخارج، خاصة وأن صحفنا ومجلاتنا لا تصل إلى المثلثي سابقا، رغم أن تجارب الأدب لدينا متجاوزة للكثير من التجارب انعربية، وأيضا هناك أناس متصفون، فخذ مثلا الهيئة القومية للترجمة في مصر. تقبل متي كنانين.. يعني هذا أنها تعترف بالأدب السعودي وتقدره.

< **عودة إلى وادي السرحان.. ماذا علق في ذاكرتك منها؟**

- ان حقيقة أن انصحراء عندنا جميلة جدا.. تسمع فيها أصواتاً وأنغاماً.. وكانت الحياة انضوية غنية بالأعشاب والربيع والطيور.. وأذكر كتاباً مؤلفة انجليزية عن أزهار انصحراء انعربية..

< **ما هي ذكرياتك عندما تغادر وادي السرحان إلى سكاكا؟**

- كنت أحضر يوم الجمعة جلسة الأمير عيدانرحمن انسديري (رحمه الله) في انبستان، وكنت أشاهد كثيراً من رجال انقبائل وشيوخها، وأذكر أنني قابلت نورنس انشعلان، وني قصة لطيفة معه.. حيث مررت بسيارتي

وانكتاب يتناول ظاهرة انبتيان في انقراين انكريم، فقد حصرت انبعت في انحالات انتي تسقط فيها (واو) انعطف، وكان انهدف من تأليف هذا انكتاب انبثات اعجاز انقراين، كما أن اندراسة هي مفتاح فهم اننص وانسبيل اني تدبر. آياته على انوجه انصحيح.

< **ما رأيك في تجربة رجاء عالم الفائزة بالبوكر؟**

- تجربتها رائدة وفريدة، وتحتاج إلى تركيز، وقد كتبت نقدا لأحدى رواياتها..

< **وإذا وسعنا السؤال حول حضور المرأة الكاتبة؟**

- هناك حائيا عدة كاتبات وروائيات حضورهن واضح، مثل انكتابية انصحفية انتي تمارسها بديرة انبشر وعزيزة انمانع وهتون انفاسي وغيرهن.

< **ورأيك في مقارنة الأدب السعودي بالأدب في البلدان العربية؟**

- لا يقل الأدب لدينا عن الأدب في مصر أو غيرها، بل أصبح يضاهيه، وإذا كان أديب مثل حمزة شحاتة -مع الأسف- ثم يشتهر على مستوى انعائم انعربي، لكنه كشاعر.. لا يقل عن أعظم انصحراء انعربي، والآن بدلوا يهتمون به في مصر، إذ خرجت عدة رسائل ماجستير عنه.

< **يعاني منقزو المملكة والخليج من مصادرة الأسماء المبدعة في الأنطولوجيات العربية مثل انطولوجيا عبدالقادر الجنابي؟**

- سبب هذه انمشكلة أن أدينا ثم ينشتر في

## والإخفاقات فيها؟

- انتمية لدينا عشوائية.. من دون تخطيط أو تفكير، ومن دون نظر للمستقبل، ونعمل لعدم الوجود، عندك جدة: إني الآن ثم ينته مشروع انصرف انصحي فيها، رغم أنه بدأ قبل خمسين عاماً.

يقول لي صديق من الشرقية: عندما بدأت أرامكو أعمال الحفريات، سألها بعض الناس ماذا تفعلون؟ فقالوا نريد أن نأتي مدينة، فضحك عليهم الكثيرون لأنهم كانوا يمددون شبكات المياه والصرف والكهرباء، والهاتف قبل بناء البيوت، «طلعنا نحن المغفلون وهم الذين عندهم عقل».. ثميت تعميم تجربتهم تلك.

< لماذا كانت نتائج التنمية كما هي عليه اليوم رغم أن متخذي القرار لدينا من الوزراء وغيرهم قد تعلموا في الغرب، وشاهدوا تجاربهم ولم تبخل الدولة عليهم؟

- للأسف وكما ترى.. كل يوم هناك أعمال



للطلة حاسمة لـ عابد حزنندار أثناء جلسة الحوار

بجوار مضاربه في ولدي انسرحان، فلوققوني وقاتوا: تعال سلم على الأمير.

جلست معه وكان أيامها عبدالكريم قاسم يهدد انكويث، وذلك عام ١٣٨١هـ / ١٩٦١م، وقال لي: إني أرسلت برفقة لملك سعود أبلغه فيها أن لدي عشرة آلاف محارب.

## < ما رايلك هي قضية استنزاف المياه؟

- كنت من المعارضين في وزارة الزراعة عندما بدأت فكرة عمل مشروع حرجى الزراعي، وكنت ضد هذا المشروع، لأنه سيستنزف المياه، كما كنت ضد مشروع زراعة النخع للأسباب نفسها، وهاجمت الدكتور بكر عبدالله بكر عندما أعلن أن المياه لدينا تعادل تدفق مياه النيل، وقد كتبت حينها مقالاً في صحيفة عكاظ بعنوان (فشر عبدالله فشر)، والتحقيق أن الخبراء الأجانب في وزارة الزراعة كانوا من رأيي، حيث أكدوا أن المياه لدينا لا تتجدد، فإذا استزفتموها الآن.. فسوف تحرمون الأجيال القادمة منها، وستحتاجونها للشرب ولا تجدونها، فهل كنا نتخيل أن نحتاج لإيصال المياه المحلاة للقصيم (بعد استزاف مياهها الجوفية)، وحائل أيضاً، وأنجوف فيها استزاف كبير للمياه.. وقد كتبت عن مشكلة ثانية، وهي زراعة انبرسيم التي تتم على مدار العام، واقتربت زراعة عشب (بروم) بديلاً عن انبرسيم، لأنه لا يستهلك مياهاً كثيرة، وقد كتبت عشرين مقالاً، ولم أجد أحداً يهتم بها..

< ما رؤيتك لحال التنمية.. وقد كنت ضمن رجال البدايات؟ أين كانت النجاحات

تحفير، لا توجد مدينة لدينا إلا وفيها حفرة ناتجة عن عدم وجود التخطيط، بينما لو تذهب إلى أي مدينة أوروبية لا تكاد تجد أي حفريات، حتى الضواحي الجديدة لا تجد فيها حفريات: لأنهم قبل أن يعمروها يحفروا وينفذوا التمديدات اللازمة.. أما هنا فيتم اعتماد المخططات والبناء بها قبل أن تصلها الخدمات، فإذا ما سكنها الناس، بدأت رحلة البحث عن الماء والصرف الصحي والكهرباء وبقية الخدمات، لتبدأ بعدها الحفريات..

المقهى مجمع للأدباء، وبخاصة في بداية القرن العشرين عندما لم تكن التدفئة متوافرة، فكان الناس يجتمعون فيها، وكان العديد من الأدباء يكتبون كتاباتهم في المقاهي، والشعب الفرنسي يحب المقاهي، وتبرز هذه المحبة في الصيف حيث لا تذهب إلى منطقة إلا وتجدها ممتلئة.. وفي بيتي في فرنسا يوجد مقهى أسفل البيت، وأجلس فيه كل يوم ساعة، حيث أستأنس بالناس..

< ورؤيتك لواجب المثقف.. هل من المفترض < وماذا يشدك في مقاهي جدة؟

أن يتصدى للقضايا الاجتماعية والحياتية؟ ينبغي أن يكون صوته عالياً فيها.. والمشكلة التي نعاني منها أنه لا وجود لجهاز مقاولات محترف، وعندما تبحث عن سرير لمريض لا تجد هذا السرير.. ولذا يجب أن يكون الصوت عالياً لتحسين الحال ومنع الفساد..

لا يوجد ما يشدني فيها.. وكنت أمشي قليلاً في (رد سي مول) وأجلس في مقهى (ستاريوكس)، ولكني لا أعدّه مقهى كذلك التي في فرنسا..

< وما علاقتك بالموسيقى؟ < كانت التنمية كذلك؟

< ورؤيتك للتنمية المتوازنة في البلد، هل كانت التنمية كذلك؟ لم تكن التنمية متوازنة أبداً، فقد بدأت التنمية والإصلاحات في جدة، ثم انتقلت إلى الرياض مع انتقال الوزارات إلى العاصمة، وباقي المناطق أهملت، وقد ذهبت إلى جازان قبل خمسين عاماً، ولم يكن فيها أي مظهر مدني أو شارع مسفلت، ولم تبدأ تنميتها إلا مؤخراً منذ سنوات معدودة.. وكنت في مهمة رسمية، وكان معي خبراء أجانب، وقد نصحوا بنقل مدينة جازان من موقعها القديم، ولم يتم الاستماع لهم طبعاً..

أنا مولع بالموسيقى، وعندني مجموعة موسيقية خاصة بالموسيقى القديمة، وأحب الموسيقى العربية أكثر من السمفونيات الغربية.. والسمفونيات الغربية أعدها مثل الشعر الجاهلي الذي لا يمكن فهمه من المرة الأولى، ولا بد من تكراره لاستيعابه، وهكذا هي بعض الموسيقى السمفونية.. مثل اللوحات الفنية، وعندما شاهدت الموناليزا لأول مرة، لم أجد فيها أي إثارة أو غرابة، ولكن بعدما درست الفن، وأخذت دورة بعنوان (كيف تقدر الفن)، تغيرت رؤيتي، وأصبحت أرى أشياء جديدة وعناصر فريدة..

< ما دور المقهى كمكون ثقافي؟





## ملحة العبد الله: امرأة تحمل عزيمة رجال

< حاورها: أحمد الطراونة - الأردن \*

في البدء كانت دهشة الأطفال تقسو عليها، وترمي بشرر الأسئلة التي لا يقوى عليها ذهنها الغض، لكنها تصرع الدهشة بسؤالها البريء والكبير، لماذا لا يوجد نساء على خشبة الحياة؟

اقتفت خطى والدها، لتكتشف الحلم الذي يراوده عشق المسرح وهي لا تزال في السادسة من عمرها. نامت خلف الكواليس وتعلّمت صناعة الوعي على خشبة المسرح. أجبرتها أغلال الوعي على عالم الفضاءات الرحبة أن تسلك طريقاً آخر غير كل النساء، حلمت بما يحلم به الرجال في لحظة غابت فيها المرأة عن المشهد الإبداعي، فكانت تخط بأحلامها طريق الإبداع، وتفتح بقوة عزميتها كوة أمل لأن تقدم المرأة السعودية والعربية إسهاماً في المشهد الإبداعي عموماً، والمسرحي تحديداً. تخصصت في البكالوريوس والماجستير ثم الدكتوراه في «الدراما والنقد» وهو تخصص نادر، وهي الوحيدة التي حصلت على هذا التخصص في المملكة العربية السعودية بدرجة الدكتوراه. قدمت العشرات من النصوص المسرحية والدرامية والقصصية، وتوجت أعمالها المسرحية بفوز مسرحية «العازفة» في المسابقة العالمية لنصوص المونودراما في الفجيرة، تتبعته الأنساب في الجزيرة العربية، وناقشت العادات والتقاليد، إلا أنها ترسخت كناقدة لها مكانتها الخاصة ونظرياتها المعترف بها عالمياً، حين أصدرت موسوعة «نقد النقد» التي تعد من أهم الكتب التي تعالج المسألة النقدية العربية.

على هامش مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما كان لنا معها هذا الحوار.

الدكتورة ملحة العبدالله النافذة والمسرحية وصاحبة موسوعة «نقد النقد» والفائزة بجائزة اليونيسكو وست جوائز عربية لقول:

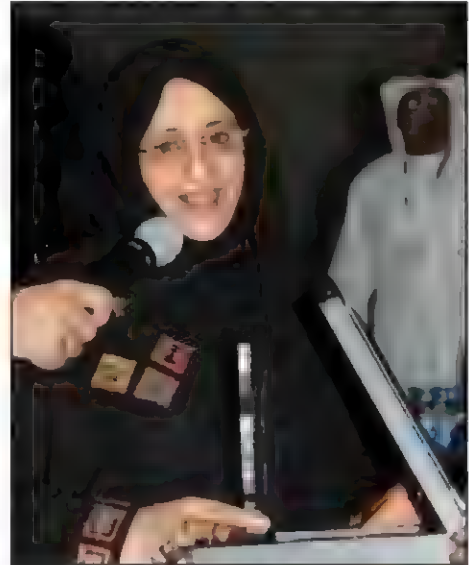
- علاقة الناقد بالمبدع علاقة تصادمية على الدوام
- أنجزت ثلاثة وخمسين نصاً مسرحياً، وعشرين كتاباً نقدياً
- المسرح في السعودية في حالة وهج وثائق حالية
- كتابتي عن العادات والتقاليد لم تكن صرخة ضد السائد، وإنما للتصالح معه

الحصان الجامح، وتمسك بالجامح كي لا يفلت منها؛ ووار الجامح، وما أشد وحشية هذا الغرس الجامح (المسرح)، ولم يكن بالأمر اليسير، فقد كان ذا نبرة عزيزاً ليبدأنا، إلا أن والذي رحمه الله، كان يحب المسرح.. ويفرح عندما أقوم بتقليد ما أراه من عروض حينما أعود لوالدي، لكي يتسنى لها رؤية ما كنت أشاهده، وحينما ذهبت إلى أكاديمية الفنون، لكي يتسنى لي سير أغوار هذا العالم الذي كانت بلادنا تحتاج إليه - من وجهة نظري - أحجمت الملحقة السعودية بالقاهرة عن تيسير ذلك لي بدعوى أن المسرح كان مصنفاً ضمن قائمة الفنون إلا أخلاقية، وكنت أفقد هذا الأمل لولا أنه ثم استثنائي من قبل رئاسة الجمهورية، تبعاً لمقترح عميد المعهد العالي للفنون المسرحية: نحن نحتاج إلى كوادر مسرحية هناك، وكنت أنا أول طائية تدرس المسرح وقطوبه، وكانت أول شهادة تعتمد من السفارة السعودية بالقاهرة بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف.

ثانياً: بدايات احتراف الكتابة كانت بعد التخرج، لأنني كنت أعلم مدى خطورة الكتابة المسرحية بدون تخصص، وبدون علم بالنيات الكتابية حسب مدارسها ومناهجها وحرفيتها واتجاهاتها الفكرية، وكنت على علم بأنني أول كاتبة محترقة للمسرح في وطني..

الدكتورة ملحة العبدالله، شبيخة المسرح العربي، وسيدة من أسباده النقد الأدبي، كيف كان ذلك؟ (لنتحدث عن بدايتك مع الكتابة والمسرح، وعن دور الأهل في ذلك، وعن شجعك على احتراف جريئة حب النقد وعشق المسرح)؟

□ أولاً: لم تكن تعلم تلك الطفلة الصغيرة التي لم يتجاوز عمرها ست سنوات - وهي تحضر وتتابع وتشاهد وتقلد فن المسرح، حينما كانت ترافق والدها الذي كان يعمل في وزارة المعارف آنذاك، وأحياناً تنام في كواليسه وخلف ستائره حتى الصباح - وتعلم بأنها ستعتلي صهوة هذا



د. ملحة العبدالله تقبل بجائزة اليونسكو العالمية



تكريم المكونة ملحة السدانة في افتتاح ملتقى المسرحي

والمسرح علم مع كونه فن، إلا أنه يركز على النقد، والنقد أصبح علماً حسب النظريات الحديثة، لارتباطه بكل العلوم.. ومن هنا أصبح الكاتب المسرحي الحدق هو من يمتلك فهم ووعي العلوم الأخرى، لأنها والمسرح تصب في بوتقة واحدة.

ثانياً: تخصصي في اليكولوجيا والماجستير. ثم الدكتوراه كان في الدراما والنقد، وهو تخصص نادر.. إذ أنني الوحيدة التي حصلت على هذا التخصص في المملكة بدرجة الدكتوراه.

ثالثاً: أما لماذا المسرح؟ فلأن وطني يحتاج إلى هذا الرافد من فهم وعلم، ولم يتسن ليغري أن يتخصص فيه، فالمسرح في المملكة قديم قدم المسرح في الوطن العربي، إلا أن أحداً لم يتخصص فيه كدراسة، وكنقد من قبل، وهو ما يستحق منا هذا الجهد، ثم إن المسرح هو أبو الفنون، وكهف مسحور يقضي على من اقترب منه من دون دراية، ولكنني قبلت التحدي.

رابعاً: أما لماذا التراث؟ فالمسرح لا يتفصل عن التراث، ثم أن من لديه ذرة من عروبة، فليهتم بالتراث خاصة العربي منه، لأننا أمام

ومدى حساسية الأمر، وبناء عليه.. فلا يجب أن أقود صهوة فكر وعلم إلا عن تخصص وفهم، لأنني أعلم أن كتاباتي ستجول إلى تاريخ لهذا المجال، وعليه أرجأت الكتابة إلى ما بعد التخرج، ثم كتبت أول مسرحية وهي (أم الفأس) ثم مسرحية (المسخ) في الوقت نفسه حينها عرضت مسرحية المسخ بالقاهرة، وحقت نجاحاً ياهراً، وفتت الأنظار لميلاد كاتبة مسرحية، وفي الوقت نفسه قدمت (أم الفأس) في جامعة اليرموك من إخراج مخلص الزبيدي، وحصلت على المركز الأول، كما حصلت على جائزة (أبها) الثقافية، وهي جائزة عربية كبيرة، حينها أدركت أنني لا بد أن أكمل مشروعي في تأسيس كاتبة مسرحية سعودية عربية وعالمية، وقد تحقق ذلك بفضل الله بعد إنجاز (٥٣) نصاً مسرحياً عبر مدارس مختلفة، وعشرين كتاباً نقدياً، توج هذا المشروع بفضل الله بحصولي على المركز الأول عالمياً في المسرح من اليونيسكو، جائزة الفجيرة للمونودراما، إضافة إلى ست جوائز عربية.

أما من شجعني على ذلك، فهم أساتذتي بأكاديمية الفنون بالقاهرة، حيث تثبنوا لي بالريادة، ومنهم الدكتور مصطفى يوسف أستاذ ورئيس قسم النقد والدراما، إلى جانب جل الأساتذة انداك.

< لماذا النقد ولماذا المسرح؟ وما علاقة ذلك بالتراث الذي احتل مكاناً مهماً في سيرتك الإبداعية؟

- أولاً: النقد والمسرح وجهان لعملة واحدة، فإذا لم يتأت للكاتب المسرحي سبر أغوار النقد، لن يستطع قيادة صهوة العلم، فالتقيد علم،

زحف هائل، فالانصهار في بوتقة العولمة سيقضي على الشخصية العربية، والتي هي الهدف الأسمى لمحو الهوية من قبل المنظرين للفكر العولمي. وقد شجعني على دراسة التراث الأستاذ الكبير والخبير العالمي صفوت كمال، الذي تتلمذت على يديه، فكتبت كتاباً بعنوان (المملكة العربية السعودية.. عادات وتقاليد)، وكتب هو المقدمة، ثم انني اقترب الآن من إصدار موسوعة بعنوان (الجزيرة العربية أنساب وتقاليد)، ومن أهم ما وجدته كنتيجة لهذه الموسوعة أن الجزيرة العربية هي من خرج منها النسل العالمي برمته.. حينما تتبع علم الأنساب عبر مخطوطات نادرة، وقد وجدت خللاً كبيراً فيما أورده المستشرقون، ولم يتصد ذلك أحداً، فكما وجدت أن النظريات العربية هي منبع النظريات العالمية وأساسها في موسوعة «نقد النقد»، وجدت أيضاً أن ابن الجزيرة العربية هو أصل العالم، كل ذلك عن بحث أكاديمي موضوعي لا يوجد للذاتية فيه مكان، حسب سيل هائل من المراجع.

< نحن امام أعمال موسوعية كبيرة ينوء بحملها الرجال «موسوعة نقد النقد» مثالا. كيف استطاعت العبدالله ان تنجز هذا العمل؟ ومن ساعدها في ذلك؟ ولمن أنجزت هذا العمل العلمي والإبداعي الكبير؟

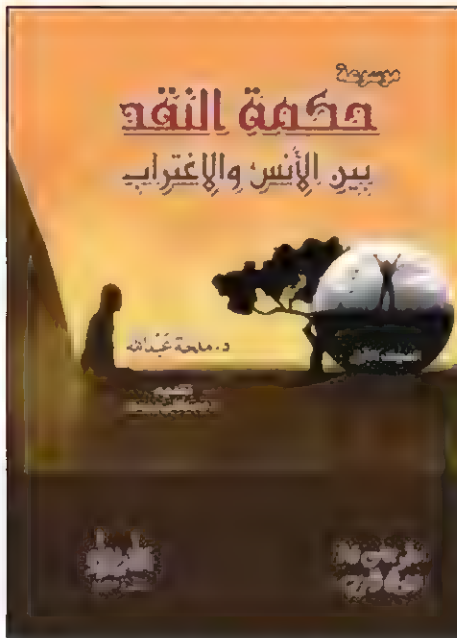
□ «موسوعة نقد النقد» تقع في ثلاث مجلدات من القطع الكبير، أي ما يقارب ألف وخمسمائة صفحة، وهي تتناول تطور النظريات النقدية المسرحية بالانكاء على النظريات الفلسفية، لأن المسرح كونه فلسفة، فلا يفصل عن ذلك منذ أول نظرية نقدية لدى اليونان، مروراً بالآراء العربية القديمة في النقد، ثم آراء الفلاسفة المسلمين، انتهاءً بالنظريات الحديثة.. مثل ما

بعد الحداثة والكوانتم والنانو، وكيف تلفظ هذا المارد بشايا هذه النظريات، وكيف أن هذه النظريات تتسلل في عمق ووجدان المتلقي، فتصبغ سلوكه وأفكاره من دون أن يعلم، وهو ما أسميته «الحقن تحت الجلد»، ثم ما آل إليه حال الفرد العربي جراء تعاطي هذه الفلسفات عبر الإعلام والمسرح، كل ذلك من خلال سؤال واحد وهو أين يقف الفرد بين الأنس والاعترا ب؟ فكان اسم الموسوعة (حكمة النقد بين الأنس والاعترا ب)، وهو ما تموج به ساحات الثقافة العربية «هذا أولاً»..

ثانياً: لم يساعدني أحد في هذا الجهد إطلاقاً، بل مكثت عليه عامين كاملين متصلين. ومن دون توقف إلا للآكل أو النوم متأخراً، وكل ما احتجت إليه هو ثلاثمائة مرجع فقط.

ثالثاً: أنجزت هذه الموسوعة لكل فرد عربي يبحث عن الأنس، وأيضاً للعالم.. فهي الآن تترجم إلى اللغة الإنجليزية، وفي النهاية أنجزتها للاهث والباحث عن المعرفة وفن المسرح في السعودية، إذ لا توجد أكاديمية أو جامعة تدرس المسرح، فقد تكون نقطة في محيط علم المسرح وفنه يهتدى بها رجال المسرح أو حتى العامة، وقد حصلت الموسوعة على إجازة واعتراف من جهة وزارة الثقافة السعودية من دون كلمة واحدة بفضل الله.

< هل اختفت العادات والتقاليد القديمة أم ما زالت تحاول الإفلات من براثن الحضارة والتحديث؟ وإلى أي مدى استطاعت العادات والتقاليد الثبات أمام سطوة التحديث؟ وإلى أي مدى أثر التحديث في العادات والتقاليد الراسخة؟ وما هي المشكلات التي ظهرت



وهو ما لم توثقه حياة القبيلة.

< أنت مسكونة بشناخية الماضي والحاضر،  
تبحثين في ثنايا الأسطورة لتتنبئين  
بالمستقبل، مؤمنة أن الماضي لا يكون  
بغير الحاضر، كيف تقرابين مستقبل الحالة  
الإبداعية العربية؟ وإلى أي حد ستسهم هذه  
الحالة في انضاج التحول العربي نحو نهضة  
شاملة؟

□ من ليس له ماضٍ فليس له حاضر.. تلك هي  
قناعتي، ولكن أزمة الحالة الإبداعية في الوطن  
العربي نتاج تلك الهوية السحيقة بين الخطاب  
التخويي وبين الخطاب الجمعي، ما نتج عنه ما  
أسميته بـ (ثقافة التزوج أو الإنسحاب) ثقافة  
الثقافة العربية هي ثقافة التزوج الزماني أو  
المكاني، وساعد على ذلك نظرية العوامة  
وعنصر ال(هنا والـهناك)، إذ أن الفرد يحيا  
هنا على أرضه وهناك في كل أنحاء العالم في  
آن واحد وفي نفسها غير ثلاثي عنصر الزمن.

خلال السنتين عامي الماضية وإلى أي مدى  
أثرت هذه النهضة في بنية المجتمع السعودي  
ذي الطبيعة الدينية والفكرية الخاصة؟

□ يرى بعض الناس أن هناك تغيرا في العادات  
والتقاليد في المملكة العربية السعودية،  
وبالطبع هناك غلالة قد يبدو أنها تغيرت إلا  
أنها مسكونة بالإرث القبلي المجتمعي، وهنا  
تكمن المفارقة، حيث أن التطور في المملكة  
من خلال النظام الاجتماعي وطفرة التعليم،  
والطفرة الزراعية أثرت بطبعها وعملت على  
طفح اجتماعي جديد، فأصبح الفرد السعودي  
بين جيلين، نظرا لـ سرعة انطلاق سهم التطور؛  
فهو بالأمس القريب كانت تحيا حياة القبيلة  
بكل تقاليدها والتي توثقها في موبوجتي، وأكن  
هي تتلامس مع الدول المتقدمة في التطور  
والتحديث، وتقاوب الزمن بين هاتين الحقيقتين  
- إذ لا يتجاوز المائة عاما، وهذه لمحة بصر  
في قياس الزمن التاريخي للشعوب- عمل على  
صراع المفاهيم بين جيلين متجاوزين، وجيلي  
هو من تتجاذبه هاتان الحقيقتان، لأننا همزة  
الوصل بينهما، وجدير بالذكر أن الهوية الدينية  
قد عملت على التوازن في المملكة، قلبيها  
هوية دينية عززها وجود الحرمين الشريفين  
في بلادنا، فيجب أن نكون المثالي أمام العالم  
الإسلامي ديناً وعقيدة وتشريعا، حفاظا على  
فلسية المكان وانطلاقا من تجلذ الدين قينا؛  
ومن هنا لم تتأثر العادات والتقاليد في المملكة  
كإرث قبلي في كنه الشخصية ذاتها، وإنما ظهر  
بعض التأثير في المعمار والحفلات وغير ذلك..  
لكن السعودي مسكون بؤرته القبلي والإسلامي  
مهما ليس من ثوب العصر، على الرغم من أن  
هناك سبغة أسبغتها حياة المدن على ساكنيها،  
وهي تلك الدوائر المتماسة وغير المتقاطعة،

ذلك، وقد سبق وأشار توفيق الحكيم ويوسف إدريس إلى ذلك، ومن هنا كان انطلاقي، إذ وجدت أن الفنون الشعبية والفنون البدائية وفنون الأطفال كلها صور مسطحة، ثم يتم نحتها في متخيلة المتلقي عن طريق السرد وإثراء الخيال، وهنا يحدث مشاركة بين المتلقي والمرسل في صنع الصورة، هذه المشاركة هي ما لم تحدث على مدار خمسين عاما منذ دعوة الحكيم ويوسف إدريس وغيرهما، فوجدت أن المشاركة الفعالة التي تتسم بها فنوننا هي في تكلمة الصور إذ أنها ترسل مسطحة، وتخرج منحوتة بين اثنين: مرسل ومتلق، فينطبق على ما أبدعناه من فنون. إذاً هي:

مرسل: صورة مسطحة + سرد «عقيدة ووجدانيات لإثراء الخيال = صورة منحوتة كل حسب خياله.

وهنا تكمن المتعة، لأن المتلقي يبذل طاقة لتكلمة الصورة، فيتخلص من الطاقة الزائدة. وبطبيعة الحال فإن التخلص من الطاقة الزائدة: يصاحبه شيء من المتعة كما في علم الطاقة. وبالطبع هذه النظرة معتمدة من جامعة بيركلي الدولية ومصدقة من وزارة الخارجية الأمريكية. والنظرية لم يشكك فيها أحد، وإنما كان هناك اختلاف بيني وبين أحد النقاد في إحدى الندوات نظراً لضيق الوقت في الندوة (خمس دقائق) وهي مدة غير كافية لشرح نظرية، فاستغللت الصحافة دون وعي أو فهم، وفي نهاية الأمر اقتنع الناقد حينما وجدنا فسحة من الوقت خارج الندوة، ورسمت له خريطة النظرية فاقتنع بها.

ثانياً: أما أنها ستصمد أم لا؟ فكل نظرية لابد أن تحيا مع التاريخ وعبر امتداد الزمن

فأنت تحيا في طوكيو وترى وتسمع وتحدث وقد تتلامس (حسب التقدم العلمي في علم التواصل وما أعلن عنه) مع الرباط أو واشنطن أو غير ذلك من بلاد العالم! هذا التلاشي في الزمن والذي نيه إليه درايدا وفوكو وإدوارد سعيد وغيرهم، هو ما أفقد وانتقص من ثقة الفرد في واقعه: فيجتاحه الإغتراب، وبالتالي فالإبداع العربي منعس في حبر الإغتراب، ويظهر لنا نوع من جلد الذات في إبداعاتنا ليس من منظور نقدي، وإنما من منظور نزوحي في عالم انكفاء فيه الخطاب النخبوي على ذاته وترك الهمم الجمعي تتلاطمه الأمواج؛ فلم نعد نرى سوى خطاب نخبوي يتألف فيه النخبة فيما بينهم، في مباراة من يفهم أكثر عبر مصطلحات تحتاج إلى مصطلحات، فانفك الجسر الثقافي بين الطبقتين.

< نظرية «البعد الخامس» تعد أول نظرية عربية في المسرح حيث تبنتها جامعة بيركلي الأميركية. ما هي هذه النظرية باختصار، ولماذا يشكك فيها، وإلى أي حد ستصمد هذه النظرية؟ وكيف يمكن أن تأخذها معاهد الفنون العربية وتطرحها كمنتج عربي إبداعي؟

□ أولاً: هذه النظرية اسمها (البعد الخامس في التلقي والمسرح) وتهتم بكيفية الإقناع والاقتراع عن طريق المتعة في كل صنوف التلقي، إلا أن المسرح هو محور الارتكاز، وأداتها هي الصورة السطحية ارتكازاً على (العقيدة والوجدانيات ثم السرد لإثارة الخيال). هذا الشق تناوله الكثير من الباحثين من اليونان، وهو استعمال العقيدة والوجدانيات للوصول للمتعة كما في المسرح الشعبي والعربي، وصنفت «بالنقطة الحميمة» (إلا أن أحداً لم يتطرق لكيفية الوصول إلى





مهما كان الرأي تجاهها سليماً أو ينجاباً، فما نحن ندرس ونطبق نظرية جاليليو ونيوتن على الرغم من مقاومة ثقافة ذلك العصر. النظرية مطروحة والباحثون مستمرون، فالمطابع مغاؤلة، والباحثون ديدان قر: والمهم ألا تتعقد هي أيدينا الخيوط الحريرية.

أما كيف تطرح كمنهج عربي، فقد طرحت بالفعل، حيث أنها صدرت في كتاب وتناولتها الصحافة والإعلام والتدوات.

ثالثاً: وأما كيف نظرناها الأكاديميات كمنتج عربي فهي قد طرحت بالفعل إذ أنها تدرس الآن في أكاديمية الفنون وقد قررها الأستاذ الدكتور مصطفى يوسف على طلبة الدراسات العليا قسم النقد والدراما بأكاديمية الفنون بالقاهرة هذا العام.

دعيت إلى مؤتمر علمي يناقش إصدار مصطلح جديد ومفهوم قديم، بلا أنتي وجدت نفسي في ندوة للعامة ليس لهم في إصدار المصطلحات من شيء، لأنه ليس مجالهم ولا تخصصهم، وقد تكرر ذلك في بلدين عربيين، فبالله عليك أي شيء يمكن تسمية هذا، ياسيدي نحن لا نفرق بين الندوة والملتقى والمؤتمر والمائدة المستديرة، فأى ثقافة نصرها، وعلى أي حال، فأنا أتشرف بأي دعوة تأتيني للالتقاء، بجمهوري الذي يؤلاه لما كنت، فلا مكان عندي لقرار الانزواء هذا.

المسرح في السعودية متقدم قياساً ببعض الدول العربية، رغم وجود العديد من المعوقات التي تتعلق بهوية المجتمع الإسلامية والخطيات القبلية، هل تستطيع القول إن هنالك مسرحاً سعودياً قادر على إيصال الرسالة والتأثير في المجتمع؟ وكيف

كان هنالك احتجاج قوي من د. ملححة على سلوك بعض من يصنفون أنفسهم نقاد مسرح، لدرجة أنها لن تشارك في أي ندوة نقدية عربية احتجاجاً على تلك الآراء الانطباعية البعيدة عن الاحترافية النقدية، أما تزايل على موقفك؟ ولماذا لا يكون حضورك هو الأهم لمحاصرة هؤلاء وإفقاد الحاشية النقدية العربية من الانطباعية التي تسودها؟

ليس الاحتجاج على النقد الانطباعي وإنما الاحتجاج على سوء إدارة الندوات، فأنت تحضر المحاضر بدعوة خاصة، وتوقع له التناكر، وتكاف بسكنه وإعاشته، ثم تخصص له خمس دقائق فقط، في حين أنك تفصح للمتدخل أكثر من خمس عشرة دقيقة، وتكتشف أن المتدخل يطرح أفكاراً وينبذ أفكاراً ويجدف بغير علم أو دراية، ثم لا يسمح لك مدير الندوة بالرد عليه أو مناقشته، ثم أن قرارى هذا جاء نتيجة أنتي

يمكن قياس هذا التأثير إن وجد؟

□ المسرح في السعودية في حالة وهج وتآلق حالياً، وعليه إقبال كبير، فحينما عرضت مسرحية نسائية في الصيف الماضي امتلأ المسرح ذو الثلاثة آلاف مقعد، وقد قيل خمسة آلاف، وحدثت حالات إغماء وتدخلت النجدة نتيجة الزحام وافترش الجمهور الأرض، لأن الجمهور بدأ يحب المسرح، وهناك رسائل جادة في هذه العروض، إلا أن عملية التأثير لا تزال نسبية، وعملية قياسها هو أن الجمهور لا يأتي للمسرح كونه أداة نقد وتغيير وطرح أفكار، وإنما يأتي للفرجة فقط، وهنا تكمن الخطورة بين ما هو العرض وما هي الرسالة.

< كتبت د. ملحمة القصة والمسرحية والسيناريو. لكنها لم تكتب الرواية، هل سنرى روايتك قريباً؟ وكيف ترين الرواية السعودية، والرواية العربية عموماً؟

□ هذا أمر ليس بعسير، لأن كتابة المسرح أصعب بكثير، فالمسرح فن التكثيف والحوار، والرواية فن السرد وهو أسهل، ومن يكتب المسرح يكتب الرواية بكل يسر □ والعكس غير صحيح وخاصة أنني متخصصة في حرفة الكتابة، وأصدرت كتاباً كيف تكون كاتباً، ولكنني أخشى على المسرح، لأن من يكتب المسرح ثم يكتب الرواية يقل عندما يعود لكتابة المسرح، هكذا يقول علم الكتابة، فهناك كتاب مسرحيون كبار حينما عادوا لكتابة المسرح بعد كتابة الرواية، وقد حللنا مسرحياتهم فوجدناها أصبحت أقل جودة من ذي قبل، وبالرغم من ذلك، فكتابة الرواية تراودني بالحاح، وعوالمها في مخيلتي أينما أذهب.

< قالت لي د. ملحمة العبدالله ذات لقاء صحفي

آخر. إن ملحمة المبدعة تطرد ملحمة الناقدة وتغلق الباب خلفها حين تشرع بأي عمل إبداعي، كيف ترين العلاقة بين الناقد وبين المبدع الذي يسعى للتحرر من المعاني والأوصاف والمقاييس لينطلق بعيداً عن التجنيس وحصار المصطلح وتوصيفاته؟

□ علاقة الناقد بالمبدع علاقة تصادمية على الدوام، فكيف إن وجد الناقد والمبدع في ذات واحدة (عذاب)، إنها أغلال الوعي على عالم الفضاءات الرحبة، إلا أني حين أكتب أخلص من الناقدة، ولكني أسترضيها وأستضيفها بعد الإفراغ من العمل، وبالتالي تصبحان صديقتين حميمتين في نهاية العمل، لأن الناقدة هنا تؤازر العمل وتشذبه بعد ولادته، وهذا يخدمني كثيراً في إخراج العمل إلى النور قبل أن يعمل أي ناقد مشرطه في عملي، فناقدتي هي الرقيب الأول والقارئ الأول للعمل، ولكنها لا تتدخل في ميلاد اللحظة وفي شهقة الإبداع ولذتها.

< من يقهر الآخر ملحمة المبدعة أم ملحمة الناقدة؟

□ كالعادة النقاد هم من يقهر المبدعين، ولكنني لا أدع لها أي وسيلة في ذلك، إلا في اتخاذ دورها كناقد حينما يصبح العمل جاهزاً.

< المرأة، الأم، الأخت، الزوجة، الحبيبة الملهمة، رمز الخصب والحياة، كيف عالج المسرح السعودي قضاياها مع الحفاظ على احترام ثنائية الدين والقبيلة؟ وكيف تعاملت هي مع المسرح بناء على هذه الثنائية؟

المسرح كالماء والهواء لا يمكن أن تحكم نواحي تسريه، وقد عالج المسرح السعودي قضايا المرأة منذ ولادته، وقد تعاملت المرأة مع المسرح في

من داخلها هي ولا تستجديه من أحد، إذ أن الخوف محراب الوهناء، وقد تتبعت تيمة الخوف في المسرحية الذي يتأصل في الشخصية عبر الإرث والموروث، فالمرأة العربية مبدعة وعالمة وسيدة للشرف والأناقة، عطوفة ومحبة، إلا أنها تخاف من كل شيء، فالخوف واتخاذ القرار لا يجتمعان أبداً، وهذه مقولة النص.

ثانياً: بالرغم من أن العازفة قدمت في الفجيرة وفي الرباط وفي تونس وفي أذربيجان ومدن أخرى، إلا أن مخرجتها المغربية لطيفة أحرار لم تقدم إلا ما تريد أن تقول هي، فما يقوله النص شيء وما يقوله العرض شيء آخر، مما أضرب بالنص على مستوى الفكر، وعلى مستوى البناء الدرامي، وعلى مستوى الفرجة أيضاً، ولكن عزائي الوحيد أن العازفة ستعرض قريباً على مسرح الهناجر بالأوبرا المصرية من إخراج أشرف عزب، وبطولة الفنانة انتصار، بإنتاج مشترك بين هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام ووزارة الثقافة المصرية، إضافة لذلك سيقوم الفنان والمخرج الأردني الأستاذ علي الجراح بإخراجها ضمن فعاليات وأنشطة وزارة الثقافة الأردنية وسترون العمل قريباً بإذن الله.

< **حكايات ليلة زفاف، ولوج إلى منطقة ممنوعة في مجتمع يصعب عليه التنازل عن عاداته وتقاليده التي جذرت ثقافته المحافظة، هل هذه صرخة ضد السائد أم دعوة للتصالح معه وإعمال العقل فيه؟**

□ لا، أبداً، فنحن نعتز بإرثنا ونبقي عليه، ولن نتنازل عنه أبداً، ولكن حكايات ليلة الزفاف لا تناقش العادات والتقاليد، وإنما تناقش حالة المرأة المفترى عليها في بعض الأحيان. متخذة من هذه المنطقة عالماً لطرح الأفكار.

ظل ثنائية الدين والقبيلة فأنشأت لنفسها المسرح النسائي، حيث تقوم هي على كل أدواته حتى تصبح متفرجة، وهناك إقبال شديد على المسرح النسائي أكثر من الرجالي، ففي الصيف الماضي أقيم ما يربو على عشرين عرضاً مسرحياً جميعها كان عليها زحام، إلا أنه ينقص تلك العروض المهنية، وكما أسلفت لك الجمهور يأتي للفرجة لا للنقد والتعلم واتخاذ القرار.

< **في مسرحية العازفة التي فازت في المسابقة الدولية لتصوص المونودراما التي تعقدتها هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام على هامش مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، والتي قلت إنها فوز للمسرح السعودي وللثقافة في السعودية بشكل عام، هل ناقشت حالة المرأة السعودية، وماذا أردت أن تقول للمرأة العربية؟ وهل كان العمل على خشبة المسرح قد قال ما تريدين أن تقوليه؟**

□ أولاً: نعم فوز العازفة بالمركز الأول على العالم يعني فوزاً للمسرح السعودي والعربي، وعزز من هذا ترجمتها للإنجليزية لكي تصدر إلى جميع أنحاء العالم، فكل ضيف عالمي حضر هذا المهرجان الدولي غادر والعازفة في حقيقته، وقد ناقشت العازفة قضايا المرأة السعودية خاصة، ثم المرأة العربية عامة، وقد تكون المرأة بشكل عام، وما أردت أن أقوله فيها هو أن المرأة العربية ذات تاريخ كبير وذات شرف وعزة، فإن أصابها شطط، فهي المسبولة الأولى عن وضع نفسها بين ترسسي الرجى، لأنها اتبعت ثقافة ليست من طبيعتها، وبالتالي يحدث لها هذا الصراع بين ما كانت عليه جداتها من قوة ومنعة وقيادة وشرف وما هي عليه من هوانٍ إن ارتأت هذا فيها، فللقيادة أدوات تركز على شخصيتها هي □ ولا تُخلع عليها تكراً، فالقرار يجب أن يصدر



## عبدالرحمن الشهري لـ «الجوبة»:

الشعر كغيره من الفنون يتأثر بكل المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية. والدليل هو تطور الشعر ذاته من العمودية الى التفعيلة ثم الى قصيدة النثر

قصيدة النثر تطور طبيعي لسلوكي الكتابي والنفسي

< حاوره: عمر بوقاسم\*

الشاعر عبدالرحمن الشهري، وبمهارة، شاعر حقيقي صافح الساحة الشعرية بمجموعته الأولى «أسمر كرهيف» عام ٢٠٠٤م، والتي تصنف كأول تجربة تحمل ملامح القصيدة الأحدث، والتي تمثل التطور الطبيعي لشكل قصيدة التفعيلة. ومضمونها ومؤخراً كرر الشهري مصافحته للساحة بمجموعته الثانية «لسبب لا يعرفه» ٢٠١٢م، ولكن في فضاء آخر.. فضاء قصيدة النثر، إذ يؤكد شاعرنا تميزه وانسجامه مع نصوصه على مستويات عدة.. وفي هذا الاتجاه يقول: «أنا شاعر لا أكتب لنفسي، وأتمنى أن أكون مقروءاً ومتداولاً بين الباحثين عن الجمال والإبداع»..

ذاكرة الشاعر هي ما يوظفها أهمله العالم.. أرق حسرة ذكرى قسوة ذخيرة قصيدة وجع نسيان.. هذه بعض عناوين نصوص المجموعة.

«الجوبة» كعادتها تقدر التجارب الإبداعية المتميزة، ولذا استضافته في هذا الحوار..

## قصيدة النثر

«سبب لا يعرفه» هذا عنوان مجموعتك الشعرية الثانية، والصادرة عن دار الانتشار هذا العام ٢٠١٢م، والذي فاجأ الساحة الشعرية؛ حيث تخوض أنت تجربة كتابة قصيدة النثر للمرة الأولى، هل هذا يوثق عبارة «إن قصيدة النثر أصبحت تنصدر المشهد الشعري، وإنها تستوعب ما عجزت عن استيعابه قصيدة التفعيلة»؟

ربما كانت قصيدة النثر تنصدر المشهد الشعري المعاصر، ولها حضورها لدى فئة الشعراء الشباب، وهي إحدى الخيارات التي يختيرها الشاعر للتعبير عن ذاته، مع حضور -أيضاً- لقصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية. وبالنسبة لي، فقد كانت قصيدة النثر تطورا طبيعيا لسلوكي الكتابي والنفسي، فأنا بطبعي أميل إلى التجريب والتجدد، ولديّ هاجس الاختلاف على مستوى التجربة الشخصية، وأظن أن قصيدة النثر أكثر استيعابا لتجارب الشاعر الذاتية، بعيدا عن صخب الإيقاع العالي الذي يتوسل المنبرية والجماعية، أكثر من الغوص في جوانية الشاعر وتجاربه اليومية.

لبوسعنه أن يدفع الليل بشمعة

ولا يفعل،

ويظل يتعقب الظلام

بعينين غائرتين من شدة السهر،

وفي قلبه حسرة على ليل آخر

لن يسهره كما ينبغي.

من قراءتي لهذا النص والمعنون بـ«حسرة» والذي يحمل الروح نفسها في نصوص المجموعة، حيث تطفو الصورة الشعرية بلغة سهلة تتشكل بمفردات انتقبتها أنت من روح الحالة الكتابية الصادقة، لذا تغري النصوص القارئ بقراءتها بصوت عال. هل يراهن عبدالرحمن الشهري، بفتح فضاء جديد لقصيدة النثر؟

هناك أجيال شعرية سعودية تتناسل رأسيا وأفقيا. وفي تناسلها إغناء للساحة المحلية معظم محفوظاتي - وأنا طفل - عبارة عن قصائد وحكم وأمثال «محكية» لشعراء محليين. وعلى هذا الأساس بدأت أنظم الشعر على شاكلة ما حفظت

ما يكتب من شعر في الشبكة العنكبوتية جدير بالقراءة والمتابعة. لأن معظم من يكتبه من فئة الشباب.. وهم الأقرب إلى روح العصر

الشاعر القديم كان يغني في فضاء واسع ليسمعه الآخرون. والشاعر الحديث يهمس بينه وبين نفسه. وينشر همسه في كتاب

أعتقد أن كل شاعر يهجم بالاختلاف، والاختلاف كما أفهمه هو أسلوب خاص يميز تجربة الشاعر عن غيرها من التجارب المطروحة محليا وعربيا، وهذا ليس رهاناً بالنسبة لي، وإنما محاولة لكتابة الشعر بطريقة سهلة وعميقة في آن، والشعر عانى كثيرا من القصائد التخفية التي حالت بين القارئ وبين الحالة التي يعبر عنها الشاعر، وتسببت في قطعة بين النص الحديث وبين المتلقي العادي، فالشعراء هم جمهور بعضهم بعضاً، ولا حياة للشعر خارج تلك الجيوب الشعرية الأهلة بالشعراء والشعراء فقط، وهم فئة محدودة على كل حال.

ما تقييمك للساحة الشعرية السعودية مقارنة بالساحات الشعرية العربية؟

لا أملك تقييماً محدداً للساحة الشعرية السعودية. ولكن هناك شعراء سعوديين مثابرين، ويصدرون أعمالاً شعرية من وقت لآخر كغيرهم من الشعراء في العالم العربي، وعن دور الطباعة نفسها تقريبا.

وهناك في هذا الاتجاه، وما الأدوات التي اتكأت عليها في هذه التجربة؟

□ كتبت «أسمر كرهيف» وأنا مسكون بالإيقاع والوزن بحكم علافتي بالشعر القديم وشعر 'التفعية': والشعر الشعبي في مرحلة من 'المراحل' ولكن 'الإيقاع' الذي كتبت به 'المجموعة' كان ذا ثبرة خافتة.. أقرب إلى روح قصيدة النثر: وهذا ربما ما كنت أطلع إليه عند 'البدائيات': فالقصيدة 'الصاخبة بعيدة كل البعد عن سميتي' النفسي.. وعن زمن 'الشعر' الذي نعيشه: فالشاعر القديم كان يغني في فضاء واسع ليسمعه الآخرون: والشاعر الحديث يهمس بينه وبين نفسه وينثر همسه في كتاب: ليقرأه قارئ محفل بنفسه لا قُرء مجتمعين، والمشهدية والتفاصيل كانتا أهم أدتين 'تكتأ' عليهما التجربة: إضافة إلى 'التكثيف' ولعنالوين الطويلة التي يمكن عندها جزء لا يتجزأ من النصوص: فضلاً عن 'النهايات' التي تصعد 'الحالة

وتزبد من توقفها' الشعري.

< ما مدى تأثير التغيرات الاقتصادية والسياسية التي يشهدها العالم العربي على شكل الخطاب الإبداعي ومضمونه؟

□ الشعر كثيره من الفنون يتأثر بكل 'المتغيرات' 'الاقتصادية' و'السياسية': وبالطبع 'الاجتماعية': وللتليل على ذلك هو تطور 'الشعر' ذاته من القصيدة العمودية إلى 'التفعية' ثم إلى قصيدة 'النثر' 'بنة' 'المدنية' و'المدنية' 'للماصرة'.. هذا على صعيد الشكل: أما على صعيد 'المضمون': فأرى أن 'المدنية' جعلت الشعر يتخلص من 'أثا' 'الجماعية': ويخلص



والزمن كقيل بغربة 'التجارب' 'المحلية' و'العربية'. وهناك أجيال شعرية سعودية تتنازل 'آسيا' وأفريقيا: وفي تناسلها 'إغناء' للناحاة 'المحلية': وقد تحقق إضافة ما على مستوى 'العالم' 'العربي'.

< حظيت مجموعتك الأولى والمعنونة بـ: 'أسمر كرهيف'، والصادرة عام ٢٠٠٤م، باهتمام ملح. إذ تمت قراءتها من قبل عدة من النقاد العرب والسعوديين والمبدعين أيضاً. هل هذا مؤشر لوصول القارئ لنصوصك والذي يوثق نجاح المجموعة؟

□ أنا شاعر لا أكتب نفسي فقط: وأنتمي أن أكون مقروءاً ومتداولاً بين الباحثين عن 'الجمال' و'الأبداع': وعندما يصل عملي 'الفني' إلى أوسع شريحة من 'القُرء' على 'تخالف' عشائريهم: من دون تقديم تنازلات فنية من

قبلي: فذلك دليل على نجاح 'العمل': ومؤشر قوي على وصوله إلى 'القارئ' وتفاعله معه: وكل عبدع على هذه الأرض يبحث عن 'التقدير' و'العرفان' من خلال ما ينتجه من أعمال: وإلا.. فلم يقدم 'الكاتب' على نشر أعماله؟

< في 'أسمر كرهيف'، جاءت النصوص بشكل مغاير، حيث ألبستها أفت لغة جديدة، تأخذ شكل ومضات، ولكنها تحافظ على الوزن 'تفعيلة'. وبلغه قليب بهذا الزمن الذي تظفو عليه روح الآلة، بما جعلني أسمر بالطور الحقيقي لقصيدة 'التفعيلة'. القصيدة التي ارتويتنا بفنائيتها بأصوات لها تميزها، ومن أهمها الشاعر الكبير محمد الشبيبي، هل هذا كان





إرهاصات لأي مجموعة أنوي إصدارها: حيث أمل من خلال كتابتها القبض على الشكل الذي سيصبح 'المجموعة' بثوبه: وهذا ما حدث معي في المجموعتين الأولى والثانية وربما الثالثة.

< في حوار لي مع سعدى يوسف، سألته عن ظهور مصطلح "شعر وشعراء أنت"، وهل سيكون ملاذاً للقصيدة ويخصص قنية مغايرة، قال: "المصطلح مقبول، إنه ينقلنا من الخيمة إلى الفضاء"، وأنت.. ماذا تقول في ذلك؟

□ اعتقد أن ما يكتب من شعر في الشبكة العنكبوتية جدير بالقرنة والمتابعة: لأن معظم من يكتبه من فئة الشباب: وهم 'أقرب إلى روح العصر: وأنا أحرص على متابعتهم وفرة مجموعاتهم: حتى لرديته عنها: وأي شاعر يتعالى على كتاباتهم والروح الجديدة العيشة داخلها: سوف يتخلف يوماً ما عن الروح الشعرية المعاصرة: وسيجد نفسه غريباً عن 'الأجيال' التي يتجاوز عنها زمنياً وإبداعياً.

< ما المواقع التي تزورها على الأنترنت؟  
□ عادة ما أزور موقع 'التواصل الاجتماعي' كالفيس بوك وتويتر واليوتيوب: وبعض الصحف والملاحق الثقافية في الصحف المحلية والعربية: وبالتأكيد موقع الشعر والأدب كجهة الشعر وغيرها من المواقع المتخصصة: وكل موقع يفودني إليه رابط ما يشكل جزءاً من اهتماماتي.

< وماذا عن مكتبك؟  
□ مكتبي تعوي عنداً لا بأس به من الكتب: من شعر: ورواية: وقصة: وبعض كتب الفلسفة والاجتماع: والتاريخ: والرحلات: وكتب التراث: والكتب النقدية: والمجلات: والكتب والمطبوعات النورية: وبعض الموسوعات والمراجع: وأتبعني لو أجد الوقت لقراءة كل ما تعوي: لأنني حريص على تزويدها بالكتب باستمرار: مع أنني عاجز عن توفير الوقت اللازم لقراءتها.

لأن الشاعر الفردية أكثر من ذي قبل: لوجود بدائل ثابتة عن الشعر في التعبير عن تلك 'الآثار الجماعية': وقد تعدت الثورات العربية (النابعة من الشعوب لا من مجموعة من 'المسكون' تدعي تمثيلها) تغيراً ملحوظاً في الخطاب الأدبي في العدي المنظور: وذلك ما لا أستطيع التكوين به في الوقت الحاضر.

< لديك تجربة كبيرة مع الشعر الشعبي كشاعر يملك صوتاً مميزاً في هذه الساحة. وبمضاميد مميزة ما سر حضورك في هذا الفضاء؟

□ ليس هناك سر إذا أخذنا في الاعتبار أنني ابن لأبوين فريين: فالأسرة التي عشت في كفها.. والمجتمع كذلك: يستبدان إلى ذكوة زراعية واسعة: لها أدبها وشعرها وأهازيجها التي كانت ترصد في الحقول زراعية وحصاد: وغيرها من الأماكن التي يحضر فيها الشعر. فمعظم محفوظاتي - وأنا مثلي - عبارة عن قصائد وحكم وأمثال، محكمة لشعراء معينين: وعلى هذا الأساس.. بدأت أنظم الشعر على شاكلة ما حفظت: وقطعت في تلك شوطاً ليس باليسير: ولكن شفني بالقرنة: وإتقاني لغة العربية الفصحى أسبها في ما بعد في تعولي من شاعر شعبي إلى شاعر فصيح.

< متى تكتب القصيدة؟  
□ ليس لي وقت محدد لكتابة القصيدة: وإن كنت أكتب معظم قصائدي في الليل: ويندر أن أكتب قصائد منفردة: وفي الغالب أكتب تجربة المجموعة الشعرية دفعة واحدة: باستثناء بعض النصوص التي تشكل



## نضال القاسم.. شاعر أردني..

### يرى أن القصيدة لا تنضج إلا على نار هادئة

يُعد الشاعر «نضال القاسم» النموذجاً وهوية شعرية متفردة لها بصمة إنسانية تحضنها قصيدته وتزمو بتجلياتها المحسوبة والمؤثرة، والتي ترصعت في جيل التسعينيات من الشعراء الشباب في الأردن، وفي مجموعاته الثلاث: «الفتية للفتيات» (٢٠٠٣م)، «مدينة الرماد» (٢٠٠٥م)، «كلام الليل والنهار» (٢٠٠٧م)، والتي حصل عنها في عام ٢٠٠٦م على جائزة الدولة التشجيعية، ومجموعته الشعرية الرابعة «تماثيل صرعاء» في العام ٢٠٠٧م والتي نال عنها جائزة الاستحقاق. وهي إحدى فروع جائزة ناجي نعمان الأدبية لعام ٢٠٠٨م. وقد كان لنا معه هذه الحوار..

#### < حاوره في أريده، عمار الجنيدي \*

#### بدايات استفادت من التبع

ذهبت إلى الشعر العربي والعالمي قبل أن أعرف الشعر الأردني، اكتشفت بعد قراءتي لبعض الشعراء الأردنيين وبخاصة جيل الستينيات والسبعينيات والثمانينيات أنهم

استفادوا بشكل واضح من الشعراء العرب.. يل هناك من كرر هذه التجارب. لهذا فضلت أن أستفيد من التبع وليس من المجري رغم خصوصية بعض شعرنا.

بدأت الشعر منذ أن وعيت العالم من

وهو الورطة اللذيذة في نزوة الحياة التي ليست عابرة على الإطلاق. وأما القصيدة عندي فهي الأداة الأقصر، والشكل الأمثل للتعبير عن شيء ما كبير يعتمل في الأعماق.

### طقوس يرفضها الكثيرون

في الكتابة الشعرية لا يمكنني الحديث عن «نسق» ما أو عادة، فثمة قصائد «اجترحتها» بصعوبة وجهد كبيرين، فيما قصائد أخرى من أحبها إلى نفسي كتبها خلال أقل من نصف ساعة، لقد فعلت ذلك وكأنتي أعرفها وأحفظها عن ظهر قلب، وما عليّ سوى تسجيلها على الورق. في السنوات الأخيرة.. أصبحت أكتب الشعر مباشرة على الكمبيوتر [وهي حالة لا يزال كثيرون يرفضونها].

أنا «بوهيمي» في كتابتي، ولست مع الطقوسية الصارمة في الحياة والكتابة، رغم أنني أعتقد أحياناً أن الطقوس مفيدة وضرورية. وقد تمرُّ شهور لا أكتب فيها كلمة واحدة، لكني لا أكفُّ عن سماع «الأصوات» في رأسي. وعندما اكتب المراحل الأولى للقصيدة، أحب أن لا أكون وحيداً. وأفضل أن اكتب في الخارج، في المقاهي مثلاً. أو في المكتب، فرغم الضجيج أعزل نفسي، ويمنحني الصخب إحساساً بالحياة التي تجري من حولي، وهذا ينعكس إيجاباً على لغة قصائدي. ولكن عندما يصل الأمر إلى مرحلة كتابة القصيدة بشكلها النهائي، فيجب الانعزال. آنثد أجلس في غرفة وأشقى!! القراء يظنون ان القصائد تهبط علينا من السماء. الأفكار طبعاً مهمة، وكذلك الإلهام والموهبة، لكن الأهم هو الجلوس والعمل. الكتابة عمل حرفي يتطلب الكثير من الانحناء والصبر. وهو يتطلب أيضاً مخيلة سينمائية!

### الهروب إلى المرأة دائماً

المرأة في حياتي لم تقم بالدور الذي كنت

الشعر فن راقٍ مهمته التعبير عن المشاعر الإنسانية. وليس لهذه المشاعر زمان ومكان محدّدان ولا أتصور حياة من دون الشعر

أنا «بوهيمي» في كتابتي. ولست مع الطقوسية الصارمة في الحياة والكتابة، رغم أنني أعتقد أحياناً أن الطقوس مفيدة وضرورية

حولي وأدركت علاقتي بالقراءة، وتأكد في داخلي أن الشعر ممارسة قبل الكتابة، فلا أستطيع الكتابة إلا من خلال تجربة، وهي التي تقودني إلى الورق الأبيض، وأحاول تشكيل نفسي من خلال الكلام. زمنياً.. بدأت الكتابة في أواخر الثمانينيات، لكنني بدأت أنشر بشكل فعلي مع مطلع التسعينيات، وربما عشقي للشعر هو الذي يجعلني أندفع برغبة صادقة نحو الحياة، فلا أتصور حياة بدون الشعر، كما لا أتصور العكس تماماً.

### الشعر انتصار للقيم

أحببت الشعر مرضاً دافئاً أتحمّل طعناته وخساراته؛ لأنه يقول ما يعجز عنه الكلام. فالشعر فنٌ راقٍ مهمته التعبير عن المشاعر الإنسانية، وليس لهذه المشاعر زمان ومكان محدّدان. والشعر عندي ليس مجرد مشروع في الثقافة، أو لغة للروح، أو مجرد نزوة تورطت فيها، فهو هذه الأشياء مجتمعة.. إضافة إلى كونه هو الحياة بالنسبة لي، وهو نور خافت يُشعّرني بالسكون والصخب في آن واحد. إنه انتصار لقيم أقلها إحساس عميق بالآخر، وذويان في الذات، وأبعدها تحليقاً نحو آفاق لا نهاية للجمال فيها... لا يعني لي الشعر أكثر من الحياة.

والشعر عندي هو جوهر الثقافة وليس مجرد مشروع، كما أنه روح اللغة وليس فقط لغة للروح،

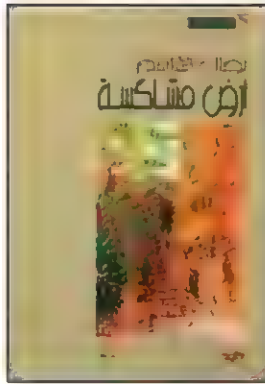
## خطوات وثيقة..

أحياناً أكتب دراسات نقدية من أجل أن أمرن يدي على الكتابة الدائمة، وأحياناً يكون لدي مشروع قصيدة أو مسرحية المهم أن كتابتي تتركز في الشعر وحوّل الشعر، ولا أريد كتابة غير ذلك، بل إن الشعر هو وطني وقضيتي واختياري.. ولا أستطيع الحياة بدونهُ.

ثمة مشوار شعري لا بأس بخطواته ائمههكه، أظنني مشيته، غير مكابر، يبطه، وكلما اقتصرت أني أسير في الاتجاه انصحيح أجد ذاتي انشاعرة أمام منعطفات تلك اتجاهات جديدة تشدني إليها، لا أشهدني بأنني عرفتها، ولا أعرفني بأنني ضللتها، إنما، عموماً، لا أجد مبرراً للندم الكثير، وأزعم أنني لم أفعل شيئاً يتنافى مع فناناتي وأحلامي وهواجسي وضميري، واعتقادي راسخ بأن (نضال انقاسم) يضح أن يؤسس مركبات شعرية يأمل أن تليق بتجربته، وهو متأخر دائماً لأن خطاه بطيئة على الطريق، إنه ببساطة لا يخطو إلا بوتوق كامل بضرورة انخطوة انقاسم، ولا يفعل هذا إلا إذا كان مؤمناً بأن هذه انخطوة ستضيف جيداً نرصيد الإبداعي.

## قراءات

أستطيع أن أقول لك إن قراءتي تتعلق في ما يفيدني من خلال اشعر.



انتظره منها نجاهي، مع أنني ومنذ حيث أنظر للمرأة يانبها زائد، وأقدسها وأعلي من مقامها، وما تزال تهشني، وما أزال أراها مختصراً للجمال في الكون، ولذلك غص شعري بالغزو بها والتغني بجمالها منذ البدء، وحتى الآن، وفيها كتبت أجمل قصائدي، بل ربطت المرأة بكل شيء، في هذا الكون، ولا شك في أنني - إذا عزت الأوطان- أجد في اللجوء إلى المرأة في شعري موطناً هائلاً للهروب.

## الرائحة الإنسانية تزكم قصائدي

القصيدة لغة منهلة تتيجس بمنتهى غموضها من النبع الذي لا يني يغذي وجدان الكائن وحياته، وهي أيضاً شكل تواصل بين ما هو أرضي، وما هو صوت عظيم.. هو صوت ما بين الحنايا.

وتقد بحث في التجارب الحديثة للشعر نظرياً وتطبيقياً، فوجدت أنني أنتمي إليها على نحو ما، ولذلك كتبت في هذا السياق، ولكن كتابتي في هذا السياق ظلت أيضاً، كما أراها ويراه نقاد آخرون تتمتع بخصوصية معينة، هي أنها مشلوبة

إلى بيئتها الأولى، إلى جغرافيتها المكانية والروحية الأولى، ومع ذلك، فإن المتبحر أكثر في قصائدي يستطيع أن يشم تلك الرائحة الإنسانية التي تتحدث عنها والتي تزكم نصي.

إن المتبحر أكثر في قصائدي يستطيع أن يشم تلك الرائحة الإنسانية التي تتحدث عنها والتي تزكم نصي  
الجوائز مؤشرات وليست مقاييس،  
هكذا أقول دائماً، وإن فوز أي شاعر  
بأي جائزة لا يعني أنه الأفضل

## مؤشرات..

الجوائز مؤشرات وليست مقاييس، هكذا أقول دائماً، وإن فوز أي شاعر بأي جائزة لا يعني أنه الأفضل، ولكن هذه الجائزة أو تلك تشير إلى أن هناك شاعراً في هذه الساحة الكبيرة ما يزال على قيد الشعر.

## نقد الشعر

شعراء التسعينيات كانوا محرومين من أيادي النقاد المتخصصين بدراسة وتقييم نتائجهم استناداً إلى نظرة موضوعية لمنجزهم الشعري، بل إن بعض المتقيهم بالنقد كان ينظر إلى الشاعر حسب بعده وقربه من سلطة المركز. ولم يكن هنالك نقد أصلاً على شعري، لكن ثمة كتابات كانت شفافة وجميلة. أما كثير مما كتب فلا يرقى إلى مرتبة النقد بأبعاده وأدواته، وهناك بعض المخاوف تراود النقاد وتمنعهم من تناول قصائدي بسبب تناولها السياسي، وأيضاً هناك بعض المواقف المتحاملة عليّ من بعض كتاب الصحف.

لقد كتب عني الكثيرون، ولكنها ليست الكتابات التي أطمح إليها. ولا أقول إنهم درسوا دواويني الأربعة حتى الآن، ففيها الكثير من الرؤى.. ولكن يبقى المستقبل كفيلاً بدراسة تلك الاضاعات التي تركتها شاعراً وناقداً طوال خمسة عشر عاماً متواصلة.

وبالنسبة لي، فإنني أؤمن إيماناً عميقاً بأن المستقبل هو الناقد الأكبر لكل مبدع حقيقي، وإذا كنت استحق الانتماء إلى المستقبل.. فإنني سأبقى بقوة الإبداع الحقيقي، أما إذا كانت قصائدي لا تملك القوة التي ترفعها لتقذف بها في سماء الخالدين، فإنها ستموت في منتصف الطريق.

وممارسته، وهي متعددة في الأساطير والمسرح والنقد والرواية والقصة القصيرة والشعر. أحياناً أحدد قراءتي عندما أشتغل على بحث معين، وهذا يتيح لي الاطلاع على كتب لا أفكر أحياناً بقراءتها أو قراءة أجزاء منها، ولكن متعتي في قراءة السير الذاتية والأساطير والروايات، وأجد متعة كبيرة في قراءة النقد الأدبي الحديث كما أحب قراءة التاريخ.

## كتبي ملامحي..

تزخر أمطار كتابتي بغيوم ترفد من عقلي ولوعة قلبي الطافح بالحرمان والأسى. ويرأني أن كل كتاب أصدرته يشكل بالنسبة لي محطة جديدة.. كل كتاب يشكل بصمة، وكل الكتب تكمل بعضها لتشكل ملامح نضال القاسم..

ويشير إعجابي كم كان فعل الكتابة لدى الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا مجانياً. ما أريد أن أريجه أنا من الأدب هو فضاء حريته اللانهائي. الأدب هو ما يحول دون تحوّل الناس نباتات، تولد وتعيش وتموت بلا معنى وأهم ما في فعل الكتابة صدقه، أي ألا يكون خاضعاً لضغوط اجتماعية أو تاريخية مثلاً..

أنا شاعر مقل كثير.. حتى أنني لم أنشر إلى اليوم سوى أربع مجموعات شعرية، فيما وصلت أعمال أبناء جيلي إلى أكثر من ذلك بكثير، ولست نادماً بالتاكيد، ومع ذلك أرى الشعر حالة تأتي وتبتعد، وأحاول القبض عليها بكل ما أوتيت من قدرة. أنا لا أستطيع العيش بلا شعر أو كتابة نقدية أفرغ فيها عصير عقلي ولوعة قلبي.

## روافد..

في الشعرية العربية المعاصرة، فإنني أرى أن القصيدة قد استقادت كثيراً من التخصصات المختلفة للمبدعين، مما شكّل من وجهة نظري رافداً معرفياً أسهم في تطوير القصيدة والارتقاء بمستواها.

## المبدع والحرية

إن حرية المبدع حق أصيل لا يُمس، وإن كبح هذه الحرية هو تخريب نروح المبدع، وفي رأيي انتمواضع أن انتخلص من انرقابة لا يكون بالتهريب منها، بل بمواجهتها ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً، هاتهروب يشجع انسلطات على انمزيد من انرقابة وانمنع وانقمع والاستسناد على انمجتمع، والأهم أن انتخلص من انرقابة لا يكون يتنازل انكاتب/ انفتان نصلحة تلك انسلطات، بل بالإصرار على موقفه، احتراماً لعمله وترسانته (هذا إن كان يؤمن برسالة ما)، وتشجيعاً لتلكاتب الآخرين على ممارسة انشجاعة وانحرية والاجتهاد، ونيس على أرياب الأدب وانفن إلا أن يجاهدوا بضراوة للحفاظ على انضوء باقيا وانشمعة مشتعلة.

## لا أزمة إبداعية

ثقف تجريتي إضافة إلى مجموعة من الشعراء والشاعرات بندية مع الأصوات الحقيقية في الشعر العربي، وهي تجربة أسهمت في خلق أسلوب جديد ولغة جديدة للشعر الأردني والعربي.

لقد قدم الأردن عمومياً الكثير من الأسماء اللامعة التي تركت آثار بصماتها على خريطة الشعر العربي، فهي قامات عالية وهامات مرقوعة يشهد لها المشهد الشعري الأردني والعربي.

والأدب الأردني بخير كما أراه اليوم، فالتجربة الشعرية الأردنية باعتقادي لا تعاني أزمة، أما عن التعتيم والإهمال، فتمت أسباب عديدة يمكن تناولها، قد يكون أكثرها أهمية عامل التسويق الإعلامي..

## دور المتلقي..

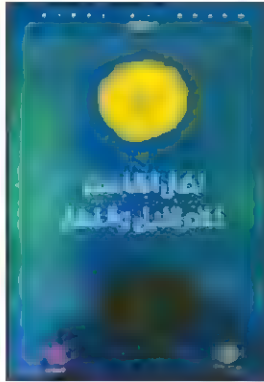
ينبغي على انقارئ انذهاب إلى ما وراء اللغة، وتحطيم الأشكال انسائفة في انقراة، يجب أن يرتقي بمستواه حتى يصل إلى مستوى النص الإبداعي ونيس انعكس، وأنا دائماً أدعو انمتلقي لقراءة أعماي انشعرية، قراءة محبة، فالحب والمعرفة انعميقة هما جوهر انقارئ انحقيقي، أنا لا أطلب ونم أطلب من أحد أن يرتقي لمستواي، ما أطلب به هو انقراءة انعميقة لأعماي.

## ممارسات

يمر انشعر العربي بتحوّلات.. وهذا طبيعي، بل مطلوب ومنطقي، علينا أن لا نفقد اتزان في متابعتة، مثلاً علينا أن نقشر عن أرواحنا كل ما يعلق بها من غبار انترجال اندائم في دروب انقصائد.

وفي انشعر ثمة روح أرتنية عظمى تتساكن في اللغة يستمد منها انشاعر حقيقته في الوجود، وهو بين ما كان من انشعر وما سيكون واقعاً في انمنتصف.. بما معه من معارف وخبرات يبحث دوماً عن نفسه.. ومؤسساً تكونبته في اللغة.

وبانتسبة لي.. فإنني لا أرى أن قصائدي تبعد عن ممارساتي انيومية، بل إن ديواني انجديد (تمثيل عرجاء) قد جاء طافحاً بانحيوية انشعرية وانجمايات انفنية انعائية، وبخاصة أنه قارب مشهداً لا يزال ملتهباً في فلسطين وانعراق، وجاءت مقاربتة صادرة من الروح.





## مواجهة الرؤى الفاسدة

إننا جميعاً شركاء في هذا الخراب، ونحن الآن بين فكي رحى، ما بين هارب من الداخل، وداخل من الخارج. صف يصقّ للخراب، وصف وجد أن الوقوف على التل أسلم، ولم يجد بداً من البكاء على الأطلال، فيما تطوّع صف ثالث للدفاع عن كرامة الأمة. ولأن الشاعر كلمة، وموقف، وجب عليه أن يقول كلمته بصديق، فالكلمة كما يرى ماياكوفسكي هي القائد الأعلى لقوة البشر.

وإن من تحصيل الحاصل أن يكون الأديب عامة، والشاعر خاصة، ضمير شعبه ووطنه وأمته، فهو بشكل تلقائي وعفوي وتربوي وميراثي ملتزم بهموم أمته لتحقيق أهدافها في الحرية والتحرر، والعدالة الاجتماعية، ووحدة الصف، وبناء المجتمع الحضاري المنشود. وهو من عداد الطليعة المكافحة لصنع المستقبل المزهري، وهو أجدر الناس بحمل رسالة الالتزام السامية.

ويمكن أن تكون للقصيدة سلطة كبيرة، يمكن بموجبها لو أنها سخرت لما هو بناء، أن تتحوّل إلى سلاح قويّ لمجابهة الرؤى السوداوية لهؤلاء المجانين الذين يتحكمون في مصائرنا.

## العالمية طموح الشاعر

الشعر أكبر من الجغرافية المحلية وإن كان ينطلق منها؛ لأنه يتحدث بلغة إنسانية، والخصوصية تنطلق من تجربة الشاعر، وليس من تجربة المكان، مهما كانت الاستفادة من المكان الذي يعيش فيه الشاعر.

والطموح إلى العالمية طموح قديم عرفته البشرية في الأديان والثقافات. ويفضل ما يمتلك الشاعر من خصائص ومهارات فنية، تتمثل في تصويره بيئته، وتعبيره عن قضايا تهم الإنسان، فإنه قد يحقق غايته في الوصول إلى العالمية والتي ستحقق له بالضرورة انتشاراً واسعاً، وشهرة كبيرة.

وقد يصبح الشاعر عالمياً إذا استطاع أن يكون مناضلاً في شعره، ومدافعاً عن قيم الحق والحرية والكرامة والعدالة الإنسانية. وأما وسيلة تحقيق العالمية فهي الترجمة في المقام الأول، وإن كان ثمة خلاف كبير حول جدوى الترجمة. إذ كيف يمكن درس نص بغير لغته الأصلية؟ لأن الترجمة تفقد الأدب كثيراً من خصائصه الفنية. ولا سيما الشعر، ولكن يبدو أنه لا بد في المحصلة من الترجمة.

## أحزان الفصول الأربعة

لا تتضح القصيدة إلا على نار هائجة، لا هادئة. في نفس الشاعر، فإذا تصالح الشاعر مع نفسه هدأت تلك النار، وضمرت القصيدة، أو ضعفت.

أما الجديد فهو ديوان «أحزان الفصول الأربعة»، والذي صدر مع مطالع هذا العام.. إنه كتاب حملته طويلاً في روعي قبل أن يولد. قبع ردهاً من الزمن على مكتبي وداخل دفاتري وفي لا وعيي قبل أن أقرر إخراجه إلى النور. ثم عندما نضج الصوت.. شرعت في كتابته. كانت المادة الأساسية موجودة في شكل ملاحظات، منها المكتوب ومنها المحفوظ غيباً، وقد ألقيت بجزء كبير من المذكرات والمذكرات التي كانت في حوزتي عندما شرعت في العمل على المجموعة. كما أملت مقاطع كثيرة منها كانت تنتظر بصبر في ذاكرتي: لذلك يؤدي الصوت دوراً مهماً في هذا العمل في شكل خاص، لأنه قائم على تقنيات صوتية إذا صحّ التعبير، وعلى كتابة «شفهية».. في (أحزان الفصول الأربعة) «أروي» حكاية إذ بصوت عالٍ، ولذلك جاءت المجموعة الشعرية مستتدة في تكوينها في الدرجة الأولى إلى منطق المونولوجات.



## الشاعر أ. د. أحمد بن عبد الله السالم

### < المحرر الثقافى

- شاعر العراقة والأصالة، النابعة من عراقة وأصالة مسقط رأسه دومة الجندل، ذات الآثار الخالدة في منطقة الجوف. أطلق عليه لقب (متنبي نجد)، بعد إلقاء قصيدته (دوحة الأمجاد) في مهرجان الجنادرية السادس عشر عام ١٤٢١هـ<sup>(١)</sup>.
- شارك في عدد كبير من الأمسيات خارج المملكة في أمريكا وكندا ومصر والأردن والجزائر.. ومثل المملكة في عدد آخر من المهرجانات الشعرية والأدبية، وعدد من المؤتمرات والندوات..
- من مواليد دومة الجندل، عام ١٣٧٤هـ. تلقى تعليمه الابتدائي فيها، ثم أكمل المتوسط والثانوي في سكاكا، والجامعي في مدينة الرياض.
- حصل على درجة الماجستير في النحو والصرف، من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية عام ١٤٠٣هـ..
- حصل على درجة الدكتوراه في النحو والصرف، جامعة الإمام محمد بن سعود

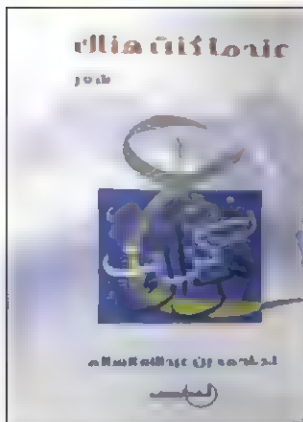
الإسلامية عام ١٤٠٧هـ..

- عُيِّنَ معيداً بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية عام ١٣٩٧هـ.
- عمل أستاذاً في قسم النحو والصرف بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.
- عمل رئيساً لقسم النحو والصرف بكلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية لمدة أربع سنوات.
- عمل معيداً لكلية اللغة العربية في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ثم وكيلاً لجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية لشؤون الطالبات.



### إسهامات متنوعة:

- رئيس الجمعية العلمية للغة العربية.
- رئيس لجنة الشعر الفصيح في مهرجان الجنادرية، الذي أقيم بمناسبة مرور مائة عام على تأسيس المملكة العربية السعودية.
- عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.
- عضو الجمعية العمومية في مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية.
- ناقش عدداً من الرسائل الجامعية للماجستير والدكتوراه، وأشرف على عدد منها، وبلغ مجموعها أكثر من ستين رسالة.
- نشر عدداً من البحوث والدراسات العلمية المحكمة في مجال تخصصه.
- شارك في عدد كبير من المحافل الثقافية والندوات والملتقيات، والمؤتمرات العلمية المتخصصة داخل المملكة وخارجها.



## إصداراته الأدبية:

- بوح الخاطر: (ديوان شعر)، مرامير للطباعة الإلكترونية، انرياض، ط١، ١٩٩٧م.
- صدى الوجدان: (ديوان شعر)، دار غريب للطباعة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٦م.
- قبالات على انرمول والنجور: (ديوان شعر)، هبة اننيل انعربية لننشر وانتوزيع، ٢٠٠٥م.
- منهاج اننائب انن تحقيق كافيبة ابن النحاب لنرصاص - دراسبة وتحقيقا.

- نموع في موابهة النطوفان: (ديوان شعر).
- اننما كنن هناك: (ديوان شعر).

## مؤلفات صدرت بحقه:

- آآب انمصانحة في شعر انناسم- نلكنابة انجزائرية د. زهر انعانن.
- رسابة مانجسنب في جامعة مؤببة في الأردن وعنوانها (آحمد بن عبآالله النسام شاعرا).
- رسابة دكتوراه في ننجيريا في جامعة لاجوس بعنوان (اننراكنب اننحوية في شعر انناسم).

## بوح الخاطر (ديوان شعر)

آاء اننديوان في (١١٦) صفحة.. نننننر ومقمة نلآآيب انشاعر آء. مآمء بن سعد بن آسنب آسناآ اننراساآ انعلنا في كلية انلغة انعربية بانرياض، وانننن قال فيها: «نمكناآ انقول بان آذا اننديوان من آنبر ما صآر في آذه اننقرة من آواوبن شعربية»، قصائآه من انشعر انرصببن، انعربق في اننصانحة، وانمكنن في الأصابة، نة نصيب من آمال اننصوبور وروعة اننعبور.. ننغمس في انآانببة آننا، ونننم قضابا الأمة آننا آآرا<sup>(١)</sup>.

وآل قصائآ اننديوان من باب ما نسمى شعر انمناسباآ، ولا عروب في آلك، فانشعر كله بلا اسنباء وننب مناسباآ، وننبس أروع ولا آمل من الأنباب اننانببة اننن فانننا عن اننربق انننب شب في [آمنن] انناء آآ عام١٤١٧هـ.

عبآ الله ن آال الب آال  
لما مضى آم بها الشغبور آلال  
نا عبآ ما في انننايا فرآة آبآ  
والنار ببب ضبوب الله آآنال  
ضآ الآآبب وماآوا والنآان آآا  
هو الشهبق لهم والنار شلال



وَشَوَا الْقَصِيدَ بِكُلِّ لَفْظٍ عَاطِرٍ  
يَهْبُ الْحَيَاةَ لِكُلِّ مَعْنَى سَامٍ  
بِالشَّعْرِ أَشْكَو حُرْقَتِي وَحُشَاشَتِي  
وَبِهِ أَبْدُدُ وَحْشَتِي وَظِلَامِي  
وَالشَّعْرُ إِنَّ طَابَ اللَّقَاءُ مَوَانِسِي  
وَإِذَا بِهِ عَجَّ اللَّقَا فَحُسَامِي

### قبيلات على الرمل والحجر (ديوان شعر)

قصائد هذا الديوان الذي يقع في (١٢٨) صفحة من القطع المتوسط، توضع حياً، ووفاء للأرض التي يعشقها الشاعر منذ نعومة أظفاره.. فقد جاءت قصيدة (حب الديار) فاتحة هذا الديوان، لتظهر مدى ولع الشاعر السالم بوطنه، فيقول في مطلعها:

شوق سرى بين الضلوع وتاها  
رفقا بها يا حباً من أهواها  
فتانة ملكت فؤادي وارتمت  
فيه بكامل حسننها وبهاها

ما زاد في شجني ودله خاطري  
وأبان ضعف إرادتي إلا ها  
ولم تقتصر وجدانياته على مسقط رأسه (مدينة دومة الجندل) بل شملت مدن سكاكا، والرياض، ومكة المكرمة والمدينة المنورة.. فحب الوطن دوماً هاجسه، والتغني بأمجاده ومواطن قوته ديدنه، وهو الخالد ما بقي (الرمل) و(الحجر)، والباقي ما بقيت الصحراء بنقاتها، والجيال بشموخها..

ولم يخل شعره من تسجيل للمواقف الإنسانية والهموم التي نعيشها جميعاً، ففيه

قد حل ما كان مقدوراً وليس لنا  
في صدٍّ ما قدر الرحمن مثقالاً  
وقد ضم هذا الديوان تجارب مختلفة شملت الوجدان والحكمة، فيقول في قصيدة «عظة واعتبار»:

خذ ما ينوبك في دنياك من وطير  
فأنت من هذه الدنيا على سفر

تركت نفسك للدنيا وزخرتها  
وما رأيتك تنهاها عن الخطر  
ويقول شاعرنا إن للشعر دوراً جمالياً في الحياة، فيصفه بالعاطفة الجياشة، القادرة على إبكاء الناس وإطرابهم..

الشعر ما أبكى وما أطربا  
الشعر ما أحلى وما أعذبا  
الشعر عندي السحب ما أطربت  
الشعر عندي الروض ما أعشبا  
أو لث ثوب السحب وجه السماء  
فالشعر أضحى برقها الخلبا

أو حال دون الأنس أعداؤه  
كان إليه المسلك السببا

هل طاب ليل الناس إلا به  
أو حل إلا في النشيد الربا؟

ويخاطب فيه الشعراء طالباً منهم إبداع الشعر الجميل، الذي يمتلئ بالحياة، ويبين أن الشعر سلواه في الشكوى مما يكابده ويحرق حشاشته، وهو مؤنسه في الوحدة، وضوؤه في الظلام فيقول:

يا معشر الشعراء قولوا، وانظّموا  
فالشعر للشعراء خير وسام

## السالم متنبى نجد



قد بدأ بشارب من قرير من قرير  
على هذه المساحات السطحي من (٥)  
الكبر الشكر المصطفى من مؤلفه  
الشيخ زكي محمد بن موسى  
هذا الكتاب المصطفى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
الفاخره الشكر المصطفى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه

السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه  
السلمى والسلمى من مؤلفه

مجلة اليمامة 'لند (١٦٤١)

لنبت ١١/١١/٦هـ

اندره)، بغداد  
من نلر صافة  
وانكره، وقفة  
واعتيار، غرة  
وصرخة ثم  
تصل، رمز  
اتساع،  
إن انناصر  
الله، فيما  
يقع انديون  
انخامس  
(عندما كنت

هناك) في

صفحة ١٣٨

من انقضع المتوسط، ويتكون من ٣٠ مقطوعة  
شعرية هي: اندار انبيضاء، انقلعة الخضراء،  
انهوى انمغرب، انقريات من، وحي انمكان، أيام  
في طنجة، مشاعر في انمشاعر، إهداء إلى  
سكان حي انفلاح، من جوار انحرم اننيوي، حذاء  
الافتتاح عندما كنت هناك، وفاة يحروف انجاء،  
لأبطائنا في جبل اندخان، أيام في انجزائر،  
جلوس في مكتب تشوشل، يا قوتة انصيف تحية،  
اندار مسافر، خلجات ساكن، عيون انحسا، أيها  
وأخوها، على ضفاف الأطلسي، خلجات زائر،  
مهذا إلى منتدى انجمعة، لأنها مصر، شكر  
وعرفان، قصيدة بمناسبة زيارة صاحب التسمو  
انملكي الأمير خاند انفصيل لجامعة الإمام،  
تحية طيبة، مؤكب الإخلاص، خيمة انعروية،  
تحية عمان، في انيانان، تحية مغير انسرحان  
عزف على نظام اندكتور تيمور.

يذكرُ بقضيتنا الأوني انتمثلة في (انقدس) انتي  
لا تزال مستباحة من قبل انيهود انعاصيين أعداء  
الامة واندين.. فيقول:

عاش اليهود فساداً في مهارتها  
كانها لم تكن مسرى لسيدها  
عاشوا وقد ملثوا كبراً وضطرسة  
فالغرب اعطى عنان الأمر والدرسا  
قد امهر الغرب إسرائيل ذمته  
فلا تلوموا وقد اضحت لهم وثنا  
هم شيدوها لكي تبقي سفيرتهم  
فإن بغت أو سعوها مدحة وثنا

ويضم انديون تجارب مختلفة تمثلت في  
انوعظ وانحكمة وغيرهما، فيقول في قصيدة  
معة واعتبار،

خذ ما ينوبك في دنياك من وطر  
فأنت من هذه الدنيا على سطر  
تركت نفسك للدنيا وزخرفها  
وما رأيتك تنهاها عن الخطر

\*\*\*

كما أصدر انسانم ديوانا بعنوان: (دموع في  
مواجهة الطوفان)، اندي يقع في ٩٤ صفحة من  
انقضع المتوسط، ويتكون من ١٥ قصيدة هي:  
قيام دولة فلسطين، على نسان إرهاني تأكب، من  
أنا انواقع انعري، تهديات من اقصى انحنجرة،  
وا مسلماء (عن انجماعة في تشاد واننجر)، إلى  
جنة انخلد يا شيخ ياسين، انهمل انهم، حقبة  
الآمال أتم وحسرة على وفاة انطفل (محمد

(١) مجلة اليمامة 'لند ١٦٤١ لنبت ١١/١١/٦هـ.

(٢) من مثمنة الديون أ. د. محمد بن سعد بن حنين.



## الشعر والصناعة، أي صلة جمالية؟

< عبد الغني فوزي \*



الصناعة في اللغة هي كل علم أو فن يمارسه الإنسان حتى يمهرفيه، ويصبح حرفة له، وهي في الاصطلاح ترتبط بفن القول الذي لا يخرج مخرج الارتجال؛ بل مخرج الثروي والإمعان في النظر قصد السبك والصفاء، والحديث عن الصناعة بمعناها الاصطلاحي يحيلنا للحديث عن الشعر؛ باعتبار هذا الأخير كثيراً ما يُعرف بكونه صناعة ترقى، لتصبح إبداعاً وخلقاً.

و حين يتم الربط بين الشعر والصناعة، فلا نقصد أنه

صناعة كباقي الصناعات؛ بل هو صناعة متميزة ومنفردة؛ لأن الصانع/ الشاعر يعتمد خلالها على مشاعره ومخيلته وتجربته.. وتلك أدوات صناعته أو قل خلقه.

وقد اختلف التصور العربي لمفهوم هذه الصناعة فيها، كما كانت عليه من قبل، تبعاً لتحوّلات ونور اشعر انطلاقي ضمن ذلك.

إن هذا انمعي انمعي للصناعة، يختلف عن التصنيع المرادف للزخرفة والزينة والتكلف.. ولم يكن اشعراء يعيشون بعيداً عن هذا انجو من التصنيع

وقد اختلف التصور العربي لمفهوم الصناعة انمربط بانشعر باختلاف انعصور وانسيقات، في انعصور انجاهلي عدا انشعر ديوانا للعرب، فهو تصوير نحياتهم ونواقعهم، فكانت بذلك صناعته مرتبطة بتقائيد وعادات لا يمكن انخروج عنها، أما انعصور انتانية، فقد اختلفت

والزخرف، ومن ثمّ، نخلص إلى أن الشعر قبل أن يكون وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، فهو صنعة يلتزم خلالها الشاعر بمجموعة من القوانين والأحكام التي فرضها عليه عصره. لذا كان التافس والتعارض روحاً داخلية تدفع الشعر ليرتاد أفاقاً أوسع.

يتضح من خلال ما سبق أن مفهوم الصناعة المرتبط بالشعر، تطور مع تطور الزمن والشعر نفسه. فبعدما كانت صناعة الشعر تقوم على الوصف وترديد الصور نفسها، أصبحت تدريجياً تعني التعبير عن شيء ما، ضمن حلم أوسع وهو ما يقتضي الإبداع والحرية.

فهل يمكن الحديث الآن فيما نقرأه من شعر معاصر عن صناعة وصقل، أي أن الشاعر على علم بأدواته، لإحاطة أشمل وتعبير أبلغ ومتخيل أعمق؟

الآن نحن أمام نص متشابه، منسوخ من دون طاقة أو إضافة. ويغلب ظني، أن الخصوصية تأتي أساساً من الاشتغال على النص كأداة سابحة في الشعر عمودياً وأفقياً، أي التموضع في زاوية ما بين

المرحلة وفقرات تاريخ الكتابة. فحين تمر هذه الأخيرة لمسا على التاريخ والاجتماع البشري على منعطفاته، لا يمكن أن تكون إلا رسداً خلافاً وبكامل العدة الخلفية.

الشعر اليوم في منطقة من الوجدان والتخييل مهددة بالزحف بأشكاله المختلفة. لذا، من الضروري الدفاع عن مساحته داخل الأنساق؛ وتحديد بصمته في علائقه بالخطابات الأخرى. ولم لا تبنيه كمشاريع تتخرط في المرحلة، وتعلن قيادتها الخاصة ولو بالوهم الذي يخلخل النمط، ويبث رعشات التمدد في الأوصال المحنطة.

الأمر في تقديري، لا يقتضي تصريف الشعر عبر المؤسسة كقراءات وتوقيعات، بل الاشتغال عليه، كخطاب ذي وظيفة وشرط وجود. فلا مفر إذن من الإقرار بخصوصية صوته وامتداداته في مسائل المجتمع والحياة. الشعر بهذا المعنى لصيق بطين الحياة كافتراض وطريقة لها هندستها الخاصة؛ وليس كغمة في واد، تقتضي المسامرة والانصراف بعد ذلك للشؤون التي تحرس شأنها على السطح دون عمق وجدان ورحابة أفق.

\* شاعر وكاتب من المغرب.

# المرأة

< عبد الناصر بن عبد الرحمن الزيد \*



من الناس من يقف أمامها ليصدق..

ومن الناس من يقف أمامها ليخلق..

ومن الناس من يقف أمامها ليلقق ويتناق..

وقليل منهم من يقف أمامها ليحقق مع هذا الكائن  
المشهود ويتحقق..

قال صاحب: عجيب اختراع المرأة هذا، وأظن متجاوزاً  
أنه قد ولدت معه مرحلة جديدة للإنسان مع نفسه في  
رحم التاريخ! وقد كان مستوحشاً شارد لا يدري أوهو؟

أم هو هو؟ منذ وقف يتأمل وجهه وجسده وهو يتماوج على صفحة الماء ويتكسر ولا  
يستقر، حتى انعكاسه على الحجر، ملامح حادة وحشي كمال الانعكاس، مرحلة استأنس  
الإنسان فيها نفسه قبل أن يسوسها ثم يسوس بها ولا يكاد يفهمها، بل يضيق بها ذرعاً،  
وقد ساء قلته بها ويبني جنسها!

من يعيد إن كانت علاقتك مع نفسك  
ليست على ما يرام، أو من قريب إن كنتما  
متصافيان متصالحان، لكن في كل الأحوال  
لا تقابل بينهما ولا انكشاف حقيقي، يمنحك  
استطاعة القول، قيل أن كان هو، كنت أنا،

قال صاحبي: آخر مرة رأيتني فيها  
تختلف كثيراً عن آخر مرة، تغيرت ملامح  
كثيرة فيني، وتغيرت ملامح كثيرة داخلي،  
وتلقت هزائم وانكسارات، فهل هذا الذي  
أراه اليوم هو أنا بالأمس أشك كثيراً!  
وإذا كان لي من الأمر شيء.. فمن الخير  
ألا أرى هذا المخلوق المخيف بعد اليوم!

قال: أتحدي من يستطيع التحديق بنفسه  
بأمرأة لمدة نصف ساعة فقط دون أن يتكلم  
أو يفعل شيئاً! جرب هذا وستكتشف أنك  
ليست أنت! وربما تری أنك بحاجة للبقاء!  
وربما تخاف وتوجل، ولا تستطيع النظر بعد  
ذلك لوجهك إلا خطفاً! هذا إذا لم تصب  
بالبسيكروفييا (مرض الخوف من المرأة)،

من هذا يا شريفة الذي تعودت أن يراه  
الناس هو يراك الآن، وأنت وبياه وجهاً  
لوجه..

نعم من السهولة بمكان أن تعيش وأنت  
تحملك وتحمل وجهك معك، تتفاهم معه

لأنه سيفضح الآخر المزيف الذي أعرفه تماماً وقد تواطأت معه على الكذب؛ فأستره ويسترني وتبادل الكلمات واللكمات من دون أن يشعر بنا أحد، ومن دون أن يعاتبني أو أعاتبه!

ولكم أن تتخللوا أحداً لم يشاهد نفسه في مرآة قط! كيف سيجد نفسه حين يضيع؟ كيف يعرف نفسه وسط الزحام؟ وإذا اشتبه به كيف يستطيع أن يجزم بلامح وجهه وقسماته؟ ولكن ماذا لو كان لا يؤمن بالوجه معرفاً محدداً له؟ لعدم مصداقيته بزعمه من جهة، ولتلاعبه بصفاته من جهة أخرى، ولدنو درجته في ميزان التفاضل أمام العقل والخلق والدين ويوم الدين من جهة ثالثة.

مثل هذا هل ستتغير نظرتك لنفسه لو رآها حقاً؟ لو رأى وجهه بالتحديد؟ وعيني رأسه بتحديد أدق! لأنها بوابة الوجه والروح والشعور!

طيب جاز لنا أن نرى جزءاً من جسد الإنسان دالاً على ما سواه ودليلاً له.

ولكنه حكم مجروح حين الشهادة منه على مجترحات المرء من الأعمال! وهنا يخبرنا الأثر أن المؤمن مرآة أخيه.

وفي جانب مخاتل؛ لا ينافس المرأة رعباً وتوقفاً وتساوياً شيء مثل الصورة الفوتوغرافية والتسجيلية الحية. الحابسة لا الظل وحده، بل الروح والجسد والنفس لتكون شاهداً جميلاً ومثيراً لكوامن الذكرى، وإنما الحياة الذكريات لا الشباب كما يقول شيخ علي رحمه الله: أو ناضحاً ببشاعة الحاضر حسب زاوية الرؤية ومدى الرضا والاتزان!

ولكن ما بال الكفيف، أين مرآته؟ إنه يملك أعظم مرآة في هذا الوجود! ولكنها مرآة منعكسة على الداخل تتفحص الوجه من داخله بل ما هو

أعمق وأهم من الوجه، تتفحص الروح وترى النفس وتسبر مراكز الحس والشعور والخيال بأضعاف أضعاف ما يحصله أعظم روحاني فيلسوف!

قال صاحبي: عش تجربة العمى، ولو لساعتين بين أهلك، واختبر النتيجة!

ثم اطلب مرآة وامسكها بيمينك وتأمل وجهك بعمق وتركيز وأنت لا تزال مغمض العينين: ومنه - ويكل العمق والتركيز - انفذ لخلايا روحك ومغزى وجودك، واختبر النتيجة!

قال: والشيب! تلك قصة أخرى من لعنات المرأة! التي تأبى إلا أن تظهر وقاره عاراً!

قال: والمرأة! المرأة هي المرأة. مرآة القيامة والقتامة! مرآة الروح والخيال والجسد هي. مرآة النور والحب والسكن والسلام. أو.. أو.. مرآة الحطام!

قال: وأوشو! والكلب! والتنفس! والمرأة! نصيحة لبشر غير:

«حين تشعر بالتوتر في معدتك؛ امش كالكلب وأنت تلهث، أخرج لسانك من فمك وامش كما الكلب، وسترى أن التوتر بدأ يزول. افعل ذلك لنصف ساعة ليس أكثر، وسيزول الغضب أو الحزن أو الإحساس بالكآبة.

ادخل غرفتك وافعل هذا، قف أمام المرأة وانبح، تكلم بأسلوب الدممة. افعل ذلك لثلاثة أسابيع ليس أكثر. وستشعر أنك حر، حر كلياً في تصرفك، ولن تتعرف إلى التعاسة» اه كلامه

وأصارك في الختام: القوي هو الذي لا ينظر في المرأة سوى مرة واحدة في العام! والأقوى منه الذي يحمل المرأة معه في جيبه.

## من روائع الشعر العربي.. «أما لجميل عندكن ثواب»

< نورا العلي\*

أبو فراس الحمداني، ابن عم سيف الدولة الحمداني، قُتِل والده وهو في سن مبكرة، فنشأ في كنف سيف الدولة الذي اهتم بتعليمه وتأديبه، وبدأت عليه علامات النجابة والفروسية، فقلّده إمارة مقاطعتي منبج وحران، فأحسن فيهما.. وأظهر براعة في الذود عنهما.

تمكن الروم من أبي فراس في إحدى المعارك، فوقع أسيراً، وقيل إنه مكث في الأسر ثلاث سنوات، وقيل أربع، وفي بعض الروايات سبع سنوات.

كتب أثناء أسره الكثير من القصائد لسيف الدولة، يطلب فيها مفاداته من الأسر، ويستغرب لماذا لم يبادر إلى ذلك مبكراً، واختلفت الروايات في سبب إبطاء سيف الدولة في ذلك، وربما كان لأنشغاله في أحوال البلاد، وبالأحداث التي تعرضت لها حلب آنذاك، وقيل إنه تعمد إبقاءه في الأسر خوفاً على إمارته منه.

والأسر الذي وقع فيه شاعرنا[] من المؤكد أنه كان لسوء حظه[] وفي المقابل كان لحسن حظ الأدب والشعر ومتذوقيه[] حيث كتب خلاله أجمل قصائده التي تتم عن شاعرية فذة[] وعاطفة صادقة[] وفن شعري[] وصياغة رائعة متقردة[] بأعذب العبارات والألفاظ.. تلك التي عرفت بالروميات[] نسبة إلى أسره من قبل الروم. وتعد قصيدته التي مطلعها «أما لجميل عندكن ثواب» من أجمل قصائده على الإطلاق[] تلك التي يقول في بدايتها

مخاطبا الحبيبة في خطاب يعبر عن جميع النساء[] في تنكرهن لمحاسن الرجل عند أي إساءة تبدر منه فيقول:

أما لجميل عندكن ثواب  
ولا لمسيء عندكن متاب

لقد ضل من تحوي هواه خريدة  
وقد ذل من تقضي عليه كعاب

وهنا أحسبه يتواطأ مع المتنبّي الذي نعت المرأة بمثل تلك الصفات[] وكأنه يريت على كتفه في نهاية أبياته فيقول:

كذلك أخلاق النساء وربما

يضل بها الهادي، ويخفى بها الرشدُ

ويتابع أبو فراس ويتحدث عن ضبطه لنفسه

على خلاف من يذل للكواعب الحسنات فيقول:

ولكنني - والحمد لله - حازم

أعز إذا ذلت لهن رقاب

ولا تملك الحسناء قلبي كله

وإن ملكتها رقة وشباب

ويوافقه في ذلك الشاعر الدكتور محمد بن

إبراهيم السعيد حين يقول:

وما أنا ممن إن تعلّق عادةً

يهون عليه قدره واقتداره

فدى لمقامي في الرجال أوانس

لهن مكين الحسن فك محاره

إلى أن يقول:

أقلبي خصيمي ما خصامك بالذي

يجليني لو قد أطعتك عاره

ومن أجمل الأبيات فيها قوله:

إذا الخل لم يهجرك إلا ملالة

فليس له إلا الفراق عتاب

ما أروع العزة والأنفة في الحب فحتى العتاب

يجرح إذا خالط الملل نفس المحبوب ولا

يجدي لوم وليس إلا البعد والفراق حل للكبد

المكلومة.

يذكرني ذلك ببيت للشاعر الحزين «البردوني»

الذي شفه الحزن، وبرّح به الألم، حين قال:

لما وجدت القرب منك

أمر من سهر الفراق

أثرت حزن البعد عنك

على مـرارات التلاقي

إذا فليس إلا الانكفاء على الجرح والانسحاب

بشموخ والزمن كفيل بتضميد وتطبيب الجراح.

ويقول أبو فراس في بيت آخر:

صبور ولو لم تبق مني بقية

قؤول ولو أن السيوف جواب

حري بمثله أن يتصف بالصبر في أشد الأيام

ضراوة وقساوة فماذا بعد الأسر ومثله يجهر

بالقول الحق ولا يخشى سطوة سلطان «قؤول»

ولو أن السيوف جواب، كأنه يحتذي قول الرسول

صلى الله عليه وسلم «إن من أعظم الجهاد كلمة

حق عند سلطان جائر».

وفي البيت التالي، تساؤل مقهور، ينم عن خيبة

أمل في الأصدقاء حيث لا قوة- إذ هو حبيس

أسير - ولا ناصر، فيقول:

بمن يثق الإنسان فيما ينوبه

ومن أين للحر الكريم صحاب؟

ثم يستطرد ويصف بعض الناس بصفات

ذكرتي بكتاب «تفضيل الكلاب على كثير ممن

لبس الثياب» لابن المرزبان فيقول:

وقد صار هذا الناس إلا أقلهم

ذئاباً على أجسادهن ثياب

إلى الله أشكو أننا بمنازل

تحكم في أسادهن كلاب

أبو فراس زهد في الحياة وأمسى يقنعه

ويرضيه القليل وأقل من القليل فيقول:

وما زلت أرضى بالقليل محبة



لَدَيْكَ وَمَا دُونَ الْكَثِيرِ حِجَابُ

أَيْنَ شَاعَرْنَا مِنَ الشَّاعِرِ الَّذِي لَا يَقْنَعُهُ الْقَلِيلُ  
وَلَا يَرْضِيهِ إِلَّا مَا هُوَ مُحْجُوبٌ وَمُسْتَوَرٌّ فَيَقُولُ:

وَمَا نَافِعِي أَنْ تَرْفَعَ الْحِجْبَ بَيْنَنَا

وَدُونَ الَّذِي أَمَلْتَ مِنْكَ حِجَابُ

وهنا وقفة مع البيت الأجل حيث يبين حقيقة الود الخالص الذي لا تحكمه مصالح ولا يرتبط بمطامع وأغراض فليس إلا الصدق والإخلاص ونقاء النية والطوية فيقول:

كَذَلِكَ الْوُدَادُ الْمَحْضُ لَا يُرْتَجَى لَهُ

ثَوَابٌ وَلَا يُخْشَى عَلَيْهِ عِقَابُ

ويقول في البيت الذي يليه:

وَقَدْ كُنْتُ أَخْشَى الْهَجْرَ وَالشَّمْلَ جَامِعَ

وَفِي كُلِّ يَوْمٍ لَقِيَّةٌ وَخِطَابُ

ذلك أن العاقل (يشقى في النعيم بعقله)، ويعلم أن الحياة لا تبقى على حال وتبديل بين يسر وعسر واجتماع وفرقة فمن (سره زمن ساعته أزمان) ..

وقد ذكرني بيت أبي فراس هذا ببيت ابن زريق البغدادي الذي يقول:

قَدْ كُنْتُ مِنْ رَيْبِ دَهْرِي جَازِعًا فَرَقًا

فَلَمْ أَوْقِ الَّذِي قَدْ كُنْتُ أَجْزَعُهُ

فابن زريق لم يحتط لأمره ولم يستجب لهواجس نفسه ومخاوفه حتى وقع فيها.

أحيانا تختلط علينا الأمور ولا نعلم أين يكمن الخلل أهو في الثقة الزائدة والحب المفرط أم العيب في من أحببناهم ومنحناهم أجملنا فضلنا

أَنْ «كُلُّ مَا يَفْعَلُ الْمَلِيحُ مَلِيحٌ»!

يقول أبو فراس في ذلك:

أَمِنْ بَعْدَ بَذْلِ النَّفْسِ فِيمَا تَرِيدُهُ

أَثَابَ بِمُزَالِ الْعَتَبِ حِينَ أَثَابَ؟

وفي البيت حسرة تقطع أوصال القلب إذ يزرع المعروف في غير موضعه

كحسرة الشاعر القائل:

يَا أَبَا الْقَاسِمِ الَّذِي كُنْتُ أَرْجُوهُ

لِدَهْرِي قَطَعْتَ مَتْنِ الرَّجَاءِ

ويقول في موضع آخر من القصيدة:

تَغَابَيْتُ عَنْ قَوْمِي فَظَنُّوا غِبَاؤِي

بِمَفْزُقِ أَغْبَانَا حَصَى وَثَرَابُ

وَلَوْ عَرَفُونِي حَقَّ مَعْرِفَتِي بِهِمْ

إِذَا عَلِمُوا أَنَّنِي شَهِدْتُ وَغَابُوا

فيما سبق يوضح أبو فراس جانباً من شخصيته الفذة النادرة فمن ذا الذي يحاول إخفاء ذكائه، وستر حكمته في وقت كل يدعي فيه صحة الرأي ورجحان العقل لينال المدح والإطراء وقد قيل «حب الثناء طبيعة الإنسان».

وكأنه هنا يتمثل البيت القائل:

لَيْسَ الْغَيْبِيُّ بِسَيِّدٍ فِي قَوْمِهِ

لَكِنْ سَيِّدُ قَوْمِهِ الْمَتَغَابِيُّ

شاعرنا سيد الحرف وأمير الكلمة وسيد

قومه أليس هو القائل:

«لَنَا الصِّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوْ الْقَبْرِ»

\* كاتبة من السعودية - القريات.



## عوامل الهجرات السكانية إلى مكة المكرمة خلال العصر العثماني

المؤلف : د. مها بنت سعيد سعد اليزيدي  
الناشر : مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية  
السنة : ٢٠١٢م

اقتصادية أم اجتماعية، غير أن البحث في التاريخ الاجتماعي لمكة المكرمة ما يزال بحاجة إلى المزيد من الدراسة والتقيب في المصادر التاريخية، تشكيل صورة أكثر وضوحاً عن تاريخ المجتمع المكي خلال عصوره التاريخية المختلفة.

في هذا الكتاب الذي يقع في (٢٨٦) صفحة، درست الباحثة عوامل الهجرات السكانية إلى مكة المكرمة خلال العصر العثماني، التي امتازت بزيادتها واتساعها، شملت مختلف أنحاء العالم الإسلامي، ومثلت مرحلة انتقالية مهمة في تاريخ الهجرات إلى هذه المدينة المقدسة.

تمثل الهجرة إلى مكة المكرمة نموذجاً حياً ومثالاً للهجرات السكانية؛ فمنذ أن مَنَّ الله عليها بأن تكون مهد رسالة الإسلام، توافد إليها الكثيرون من مختلف أنحاء العالم، واستقروا بجوار الحرم المكي الشريف، وأصبحوا بثقافتهم وحضارتهم جزءاً أساسياً من تاريخها، على الرغم من اختلاف الجنس واللغة والعادات والتقاليد، فكونوا مجتمعاً امتاز عن غيره من بقية المجتمعات الأخرى.

وقد تعددت اهتمامات الباحثين بدراسة التاريخ المكي لما للمدينة من مكانة مقدسة في نفوس المسلمين، وتعددت محاور تلك الدراسات، سواء كانت سياسية أم